SUONI PROGRESSIVI E DINTORNI, CONTAMINAZIONI E ORIZZONTI APERTI

PROG MUSIC

PROG ITALIA

STONEMUSIC.IT

BIMESTRALE ★ #54 ★ € 9,90
9 771720 391649 369 40054
P.I. 17-5-24 ★ GIUGNO-LUGLIO
IN CONTO DEPOSITO

Marillion
TRE GRANDI CLASSICI E IL NUOVO LIVE

EMERSON LAKE AND POWELL
LAMPO PROG 80

SUPERTRAMP
CRIME OF THE CENTURY

RICK WAKEMAN
JOURNEY TO THE CENTRE OF THE EARTH

ARTI+MESTIERI
QUEL FANTASTICO GIRO DI VALZER

LEVIATHAN
UN GRANDE RITORNO

IL TRONO DEI RICORDI
ITALIA '90

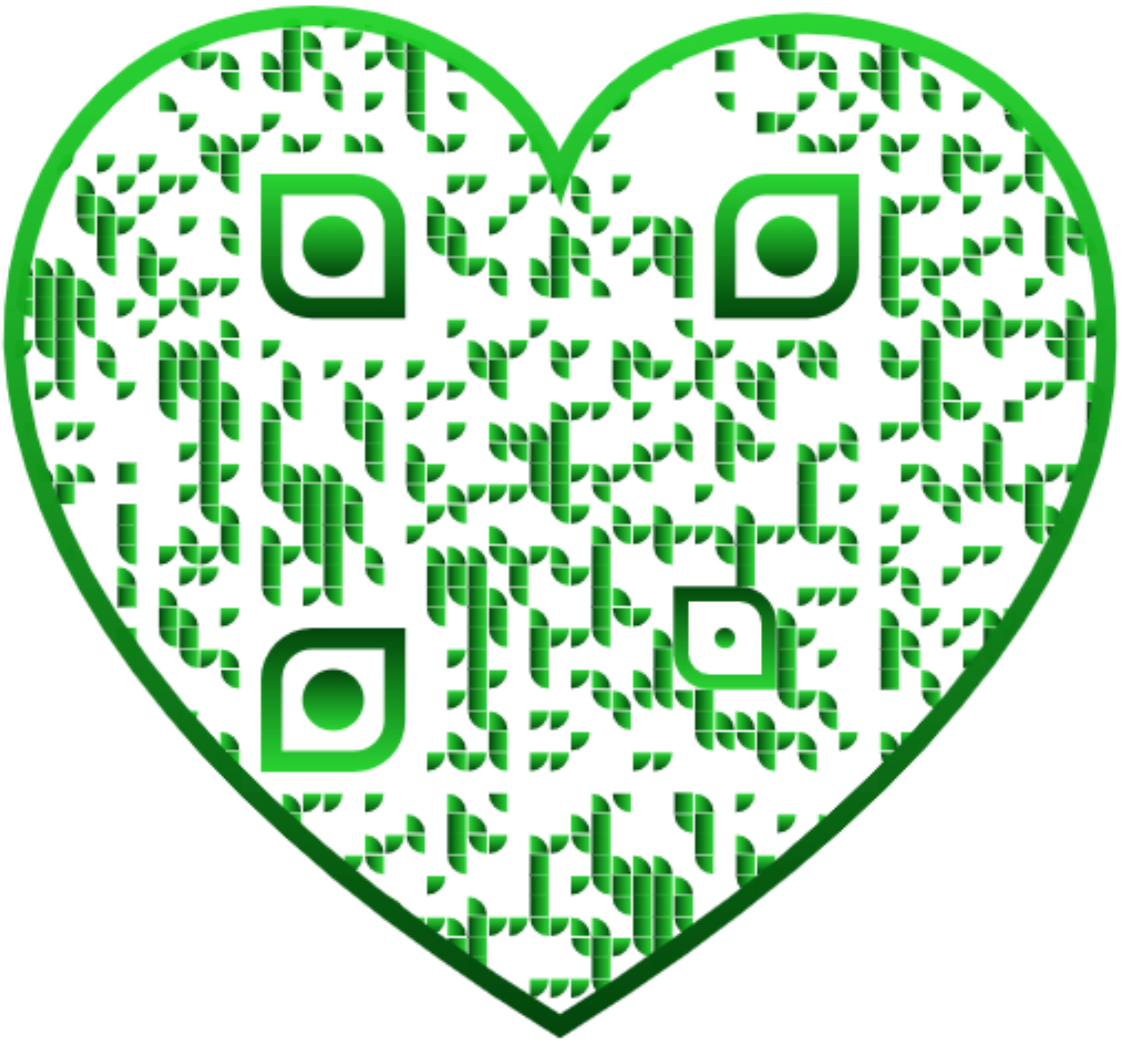
HARD ROCK A STELLE E STRISCE
LA SCENA UNDERGROUND

SEMIRAMIS
FRAZZ NON MUORE MAI!

☆ PROFESSOR CAFFEINE & THE INSECURITIES
☆ INSTANT CURTAIN ☆ EDMONDO ROMANO ☆ TAL NEUNDER
☆ QUANDO IL POST EMO DIVENTA PROG ☆ THE TANGENT
☆ OSANNA: PALEPOLI 2024 ☆ FRANCESCO CHIUMMENTO

TARIFFA R.O.C. POSTE ITALIANE S.P.A. – SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE – AUT. MBPW/LO – NO/148/A.P./2018 ART.1 COMMA1 – S/PAA
AUT 17,50€ - BE 16,50 € - LUX 15,20 € - F+ PM € 23,50 F+ € 25,20 PM - ES 14,20 € - PT (CONT.) 15,00 € - CH TEDESCA 17,5 CHF - CH TICINO 16,5 CHF- OLANDA 18,00 €

Sprea Editori



25 OTTOBRE 2024
FORUM MILANO

26 OTTOBRE 2024
PALAZZO DELLO SPORT ROMA

LABRIE MYUNG PETRUCCI PORTNOY RUDESS

METALITALIA.COM

Biglietti disponibili su vivaticket.com

VIVATICKET

ASSOCONCERTI

RADIO FRECCIA

WELCOME

E DESMAYLE

Ogni tanto bisogna affidarsi ai calcoli per verificare lo scorrere del tempo, che a me sembra sempre troppo veloce. «Prog Italia» è bimestrale ed esce sei volte l'anno… quindi con questo numero termina il suo nono anno di vita ed entra nel decimo. Incredibile ma vero! Da quell'ormai lontano giugno 2015 del numero 1 sono accadute cose prima inimmaginabili… persino una pandemia mondiale, che ci faceva sentire dei clandestini nel cercare la nostra rivista. La crisi dell'editoria è davanti agli occhi delle persone, ancora più grave per realtà "diverse" come la nostra, che solo grazie al grande sforzo della Sprea Editori riesce a tamponare i problemi distributivi. È innegabile che la continua chiusura delle edicole e persino dei distributori, locali in particolare ma pure quelli nazionali non è che se la passino bene, aumenta le difficoltà dei lettori nel trovare «Prog Italia». Io, è cosa risaputa, nutro un affetto particolare per i "giornalai", anche se questa figura nel tempo è profondamente cambiata, però, specialmente a chi non abita nelle grandi città, devo segnalare e consigliare la possibilità di fare l'abbonamento: ormai il servizio funziona bene, come testimoniato da molti lettori, e la rivista arriva prima dell'uscita ufficiale. Potete farlo in versione digitale o cartacea. Naturalmente se amate avere la copia fisica "intonsa" e senza pieghe dovete prendere una cassetta postale più capiente.

Bisogna supportare le edicole ma se trovare «Prog Italia» diventa troppo difficoltoso… A-B-B-O-N-A-T-E-V-I al seguente link www.sprea.it/prog.

L'universo krautrock

In questo 2024 troverete «Prog Italia» in edicola anche a giugno. Non cambia la nostra cadenza bimestrale perché si tratta di un numero speciale dedicato alla musica tedesca dal 1969 al 1979. In quel periodo la Germania allargò davvero le porte della conoscenza musicale, grazie a una ondata pazzesca di artisti geniali, capaci di mescolare nuovi strumenti elettronici, musica acustica, filosofie provenienti dall'Oriente e dalla cultura libertaria, non solo di stampo hippie, psichedelia, rock progressivo, jazz-rock, musica classica, space, avanguardia ecc. Un mondo ancora poco apprezzato per quanto realmente vale, perciò in questo speciale "krautrock" racconteremo tante storie e tutte interessanti, almeno spero. Ci saranno i maestri e anche tanti artisti meno conosciuti, che però hanno inciso opere dal sapore magico che non mancheranno di affascinarvi.
Qualche esempio? KRAFTWERK – TANGERINE DREAM – AMON DÜÜL II – POPOL VUH – KLAUS SCHULZE – CAN – NEU! – HARMONIA – AGITATION FREE – EMBRYO – CLUSTER – FAUST – ASH RA TEMPEL – LA DÜSSELDORF – GILA – JANE – ORANGE PEEL – NECRONOMICON – TOMORROW'S GIFT – DZYAN – OUT OF FOCUS – FRUMPY – BRÖSELMASCHINE – DOM – MYTHOS – XHOL – BRAVE NEW WORLD – ELOY – ANNEXUS QUAM – WALLENSTEIN – WITTHUSER AND WESTRUPP – WALPURGIS…
Ottanta recensioni di album importanti per capire i momenti significativi di questo universo… articoli e un alfabeto dalla A alla Z (artisti e album non recensiti) in modo di avere una guida all'ascolto per approfondire il tutto. Non mancate l'appuntamento…

«Prog Italia» 54 in radio su Progressivamente

Lunedì 20 maggio io e Paolo Carnelli presenteremo i contenuti di «Prog Italia» 54 durante una nuova puntata di Progressivamente. Dove e quando? Su **Radio Centro Idea Digital Network** con un viaggio sonoro-temporale tra passato e presente. Ogni lunedì dalle 16 alle 18 sul DAB (emmedab C10, Roma, e C9, Frosinone e Latina), quindi sul nuovo sistema di radio digitale presente in tutte le auto dal 2018 in poi, e in streaming su **radiocentroidea.com** – whatsapp diretta: 379 188 0880. Sul sito si trovano i podcast di tutte le puntate.

Come sempre la musica degli artisti presenti in questo numero la potete trovare sul mio canale Spotify.

Buon ascolto

Guido Bellachioma
bellak@alice.it • www.progressivamente.com

STONEMUSIC.IT

TROVI I SUONI DI PROG ANCHE SUL WEB

OGNI GIORNO SU **STONEMUSIC** TANTI CONTENUTI **ESCLUSIVI** E UNA COMMUNITY DI **1 MILIONE** DI APPASSIONATI DI ROCK COME TE! **TI ASPETTIAMO!**

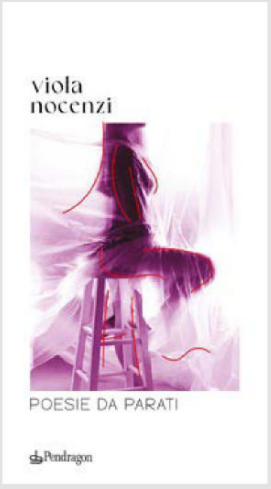
WWW.STONEMUSIC.IT

SOCIAL

STONEMUSIC.IT

Il pensiero Viola

di Viola Nocenzi



Vorrei poter registrare il rumore che fa la tua bocca mentre mastichi. Per capire meglio se frantumi pietre o è solo un amore fallito

Viola Nocenzi

SOMMARIO

#54 · PROG ITALIA

5 COVER STORY MARILLION 1984-2024
FUGAZI-BRAVE-MARBLES – AN HOUR BEFORE IT'S DARK LIVE

26 LEVIATHAN
Uguale ma diverso

32 SUPERTRAMP
CRIME OF THE CENTURY

44 EMERSON LAKE AND POWELL
Lampo prog 80

52 HARD ROCK A STELLE E STRISCE
La scena underground

60 RICK WAKEMAN
JOURNEY TO THE CENTRE OF THE EARTH

68 ARTI+MESTIERI
Quel fantastico giro di valzer

76 PROFESSOR CAFFEINE & THE INSECURITIES
La freschezza del prog americano

80 SEMIRAMIS
Nuovo album in studio

84 INSTANT CURTAIN
Non solo Canterbury

86 EDMONDO ROMANO
Un viaggio senza barriere

88 TAL NEUNDER
Quale futuro?

90 QUANDO IL POST EMO DIVENTA PROG
Percorsi non omologati

94 IL TRONO DEI RICORDI
C'era una volta

102 THE TANGENT
Andy Tillison interview

108 OSANNA
PALEPOLI LIVE 2024

112 FRANCESCO CHIUMMENTO
THE DREAMER

Prova la tua rivista anche in digitale

ABBONATI ALLA VERSIONE DIGITALE

SOLO PER PC E MAC
A SOLI 14,90 €

DURATA ABBONAMENTO 1 ANNO
www.sprea.it/digital

PROG SARÀ IN EDICOLA OGNI 20 DEI MESI DISPARI

NOI RISPETTIAMO L'AMBIENTE!
Prog è stato stampato su carta certificata PEFC, proveniente da piantumazioni a riforestazione programmata e perciò gestite in maniera sostenibile

PEFC
PEFC/18-31-376
Certificato PEFC
Questo prodotto è realizzato con materie prima da foreste gestite in maniera sostenibile e da fonti controllate
www.pefc.it

MARILLION
1984–2024
UNA STORIA INFINITA

3 GRANDI CLASSICI E IL NUOVO LIVE

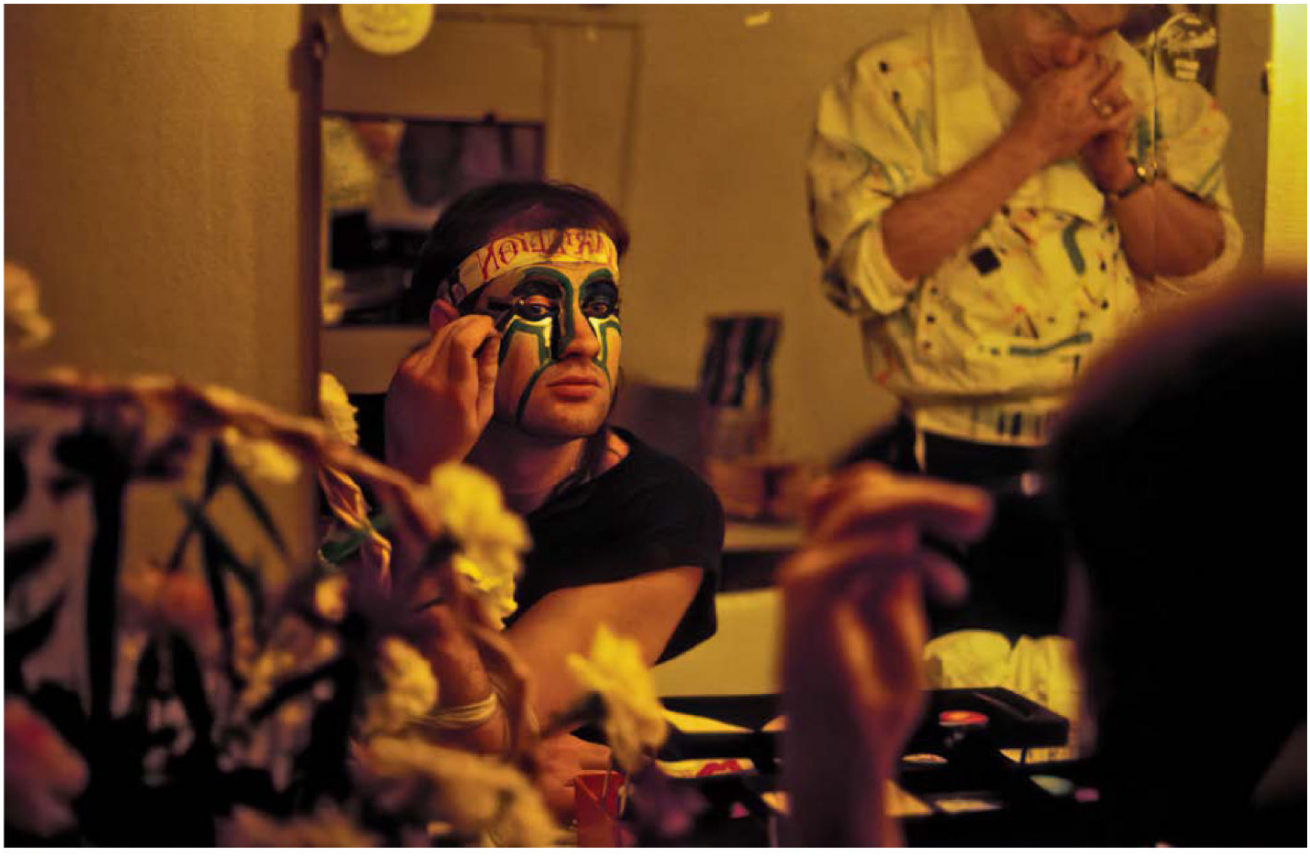
La band inglese è in pista da numerosi decenni eppure l'amore del pubblico non sembra sulla via del tramonto. Il nuovo album dal vivo, AN HOUR BEFORE IT'S DARK: LIVE IN PORT ZÉLANDE 2023, ci ha dato lo spunto per raccontare la storia di tre album grandiosi che nel 2024 compiono gli anni: FUGAZI (1984), BRAVE (1994) e MARBLES (2004). Abbiamo intervistato **Steve Hogarth** per completare questo viaggio con i **Marillion**.

Testo: **Marco Olivotto**

L'allineamento dei pianeti?

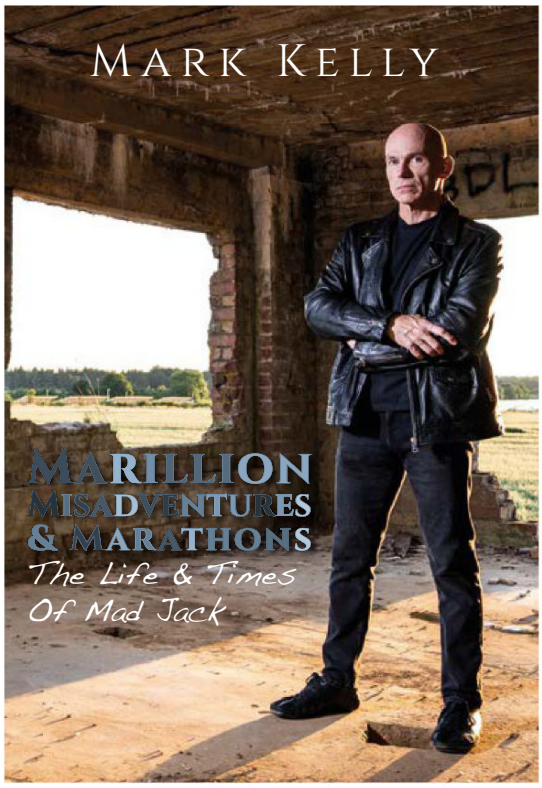
Come in un allineamento di pianeti, nel 2024 si celebrano gli anniversari di tre album dei **Marillion**, una delle band più longeve e attive del prog britannico. Ci riferiamo a FUGAZI (1984) che raggiunge i quaranta, l'età a cui si dice la vita cominci; BRAVE (1994), che porta i suoi trent'anni con sorprendente leggerezza; MARBLES (2004), ventenne che un po' si è perso nei ricordi ma che ancora si distingue per la bellezza non scontata. In aggiunta, abbiamo ascoltato in anteprima il live registrato a Port Zeland lo scorso anno, in uscita mentre scriviamo questo articolo. Per non farci mancare nulla, abbiamo chiesto a **Steve Hogarth** di parlarci del suo approccio alla scrittura e alla musica, non tanto in riferimento agli album citati, ma in generale. Ne è uscita un'intervista a cuore aperto, che accende alcune luci radenti sulla personalità di un artista non riconducibile a poche battute.

In tutta onestà, ci aspettiamo che questo articolo sia divisivo, *in primis* perché mette a confronto un album (eccellente) del periodo **Fish** con altri (pure eccellenti) del periodo Hogarth, e sappiamo bene che la discussione su questo tema può farsi rovente. Senza troppi peli sulla lingua, bisognerebbe innanzitutto considerare che la sostituzione del cantante avvenne nel 1989, ovvero trentacinque anni fa, e che le ragioni furono tutt'altro che futili. Senza quel cambio della guardia, oggi i Marillion non esisterebbero. La lunga autobiografia di **Mark Kelly**, tastierista della band, ne parla con grande dettaglio, e varrebbe la pena di leggerla. Il rimando è al libro *Marillion,*



Sotto: Fish al trucco nel backstage durante il tour di FUGAZI. A destra: Steve Hogarth sul palco del primo Marillion Weekend italiano (Padova, 28/29 aprile 2023).

MARCO OLIVOTTO



Copertina del libro di Mark Kelly (2022).

Misadventures & Marathons: The Life & Times of Mad Jack, reperibile facilmente su Amazon. L'esposizione di Kelly sulle dinamiche interne della band è naturalmente scritta da una prospettiva personale, ma suona credibile e genuina come poche altre. Il puzzle, *the jigsaw* (*Jigsaw*, brano di FUGAZI), se il riferimento è chiaro, torna perfettamente.

Il problema principale della diatriba però non risiede tanto in questo, quanto nell'approccio agli album. Nel momento in cui scrivo di un disco, ho bisogno di documentarmi, e una delle cose che regolarmente faccio è risalire ai materiali disponibili online per verificare quale sia stata la reazione degli ascoltatori al momento della pubblicazione, oppure in retrospettiva. Da questo punto di vista, un sito come progarchives.com (ma non solo) è una vera e propria miniera di informazioni, ma anche una perfetta incarnazione del teatro dell'assurdo di Eugène Ionesco. Non comprendo, ad esempio, come si possano scrivere decine di righe stroncando un album con estrema dovizia di particolari essenziali alla vita e all'evoluzione sociale ("mi sono addormentato", "il suono del rullante è troppo pop", "il timbro della voce è inascoltabile") per poi assegnargli quattro stelle su cinque. Provo quindi a spostare il tiro e a ragionare da una prospettiva leggermente distaccata, un punto più in alto dal quale sia possibile osservare l'orizzonte. Per questo mi serve un esempio che spero risulti calzante.

Apro quindi una digressione che poco ha a che fare con i Marillion. Il mio *outing* è che per lungo tempo non ho capito nulla dei **Kraftwerk**. Ho un ricordo nitido della loro comparsa: ero adolescente, e se alcuni miei coetanei impazzivano per la loro musica, a me non dicevano nulla. Anzi, mi urtavano. Secondo eminenti critici e studiosi della musica del ventesimo secolo, stiamo parlando di un gruppo che ha influenzato la storia del pop quanto The Beatles: difficile ignorarli. Nel tempo li ho rivalutati, ma continuava a sfuggirmi il motivo della loro grandezza. L'epifania è arrivata tardissimo, ma meglio tardi che mai: la luce si è accesa nel 2022, mentre percorrevo in auto la Germania diretto a Berlino. D'istinto feci partire *Autobahn* da Apple Music, sfrecciando sull'autostrada infinita che mi conduceva a nord. In pochi minuti capii tutto: la musica può assumere un senso totalmente diverso a seconda di dove la si ascolta. Di colpo ogni suono aveva assunto un senso preciso, in quel paesaggio, con gli autotreni che costeggiavano pigri il bordo della carreggiata in un percorso che non sembrava avere né inizio né fine, mentre attraversavo un ormai dimenticato (davvero?) confine tra ciò che era stato l'Ovest e ciò che era invece stato l'Est. Capii con qualche decennio di ritardo perché i Kraftwerk erano stati giganteschi.

Arriva all'improvviso

Il riferimento non è casuale, perché ho compreso a fondo *The Invisible Man* (brano di apertura di MARBLES) solo il 30 aprile 2023, mentre rientravo da Padova, dove il Gran Teatro Geox aveva ospitato il primo Marillion Weekend italiano. Un'autostrada, di nuovo, e un guidatore leggermente deluso dal fatto che la canzone non fosse stata eseguita. Decisi di ascoltarla: e lì arrivò, del tutto. Era un brano che già amavo molto, ma in quel momento *arrivò davvero*, se mi spiego. Non fu il paesaggio reale a ispirarmi, ma il mio paesaggio interiore. La storia dell'uomo che, senza accorgersene, perde la propria visibilità è geniale e straziante allo stesso tempo. L'uomo non è solo invisibile, ma immateriale: del tutto impossibilitato a manifestarsi, mentre qualsiasi cosa lo può attraversare senza che egli opponga resistenza. In primo luogo, la persona che ama, per la quale quel sentimento non esiste perché – appunto – invisibile. In quel periodo avevo vissuto esattamente quell'esperienza, magistralmente riassunta dai versi "*Cercherò di aiutarti / Quando inciampi / E tu inciamperai attraversandomi*". Una sensazione che mi aveva accompagnato dolorosamente anche nei due giorni del weekend. In quel momento riuscii finalmente a metterla a fuoco e toccarla. Le cose, quando si toccano, smettono di fare male e diventano spesso terapeutiche.

Il senso della musica

Sto cercando di dire che il vero senso della musica dovrebbe essere questo: un'esperienza emotiva profonda, per certi versi irreversibile, che possa trasformarci. Un'esperienza che non ha molto a che fare con le scelte di equalizzazione compiute in fase di mix, o con quale modello di organo Hammond sia stata eseguita una certa parte, ma con l'intenzione a monte del brano. Se vogliamo restare nel geografico, il territorio dell'anima dal quale il brano scaturisce. Se quel territorio esiste (e non è detto, a priori: alcuni brani nascono dal cervello, non dall'anima) ogni distinzione di genere diventa futile. In altri termini, non sarebbe più interessante guardare alla sostanza delle cose piuttosto che alla loro estetica? Anche perché – confesso – ho frequentato l'estetica così a lungo da non poterne più.

L'invito, per chi è interessato, è quindi quello di riascoltare, *rivivere* alcuni album a loro modo perfetti o quasi, superando i confini meramente stilistici, ovvero *progredendo*. Il gioco di parole è chiaro, mi auguro. Con questo augurio di superamento ben nitido davanti agli occhi, iniziamo.

> «IL VERO SENSO DELLA MUSICA DOVREBBE ESSERE UN'ESPERIENZA EMOTIVA PROFONDA»

FUGAZI
(12 marzo 1984)

Rispolverare FUGAZI a quarant'anni dalla sua comparsa ha un indiscutibile fascino. È l'album che segue l'esordio dei Marillion con SCRIPT FOR A JESTER'S TEAR (14 marzo 1983) e prepara la strada alla definitiva affermazione che arriverà con MISPLACED CHILDHOOD (17 giugno 1985). È anche la prima opera della formazione classica della band, che oltre a Fish vede **Steve Rothery** alle chitarre, **Pete Trewavas** al basso, Mark Kelly alle tastiere e **Ian Mosley** alla batteria. Quest'ultimo ha rimpiazzato **Mick Pointer**, uscito dal gruppo dopo SCRIPT a causa di severe difficoltà nel rapporto con Fish. Tolta la sostituzione del cantante con Hogarth alla fine degli anni Ottanta, la formazione è rimasta immutata.

Gatefold e label di FUGAZI.

FUGAZI è un disco fondamentale perché disegna le linee guida del suono dei Marillion per gli anni a venire, molte delle quali sono ancora riconoscibili nonostante le notevoli evoluzioni stilistiche che la band ha apportato alla propria musica nel tempo. Il confronto del sound con quello dominante della metà degli anni Ottanta dà la misura di quanto loro fossero distanti dalle tentazioni dell'elettro-pop, caratterizzato da synth gommosi e suoni di batteria che oggi inevitabilmente rimandano a quel periodo. Allo stesso tempo, il suono è mediamente assai più levigato rispetto a quello dei capolavori prog degli anni Settanta, in parte grazie ai miglioramenti tecnologici dei mezzi di registrazione, in parte a causa delle nuove funzionalità dei synth, che in quegli anni facevano passi da gigante. Se li confrontiamo con band prog storiche ancora attive, i Marillion suonano più classici dei gruppi ai quali vengono spesso comparati. Un esempio su tutti: l'album GENESIS del 1983 (quello di *Mama*, per capirci) suona decisamente più anni Ottanta di qualsiasi lavoro della band di Aylesbury.

Ho un ricordo nitido, nonostante il tempo trascorso: sentii nominare i Marillion per la prima volta da un compagno di scuola sul portone del liceo. Era il 1983, periodo di SCRIPT FOR A JESTER'S TEAR, e avevo diciotto anni. Mentre uscivamo, mi disse che aveva scoperto questo gruppo che suonava "come i vecchi Genesis, senza però essere i Genesis". Era perlomeno interessante, e comprai l'album a scatola chiusa. Mi convinse solo in parte, in tutta onestà, ma abbastanza da dare una seconda chance alla band acquistando FUGAZI al momento dell'uscita. FUGAZI mi convinse, eccome!

L'album contiene alcuni brani poi diventati dei classici del gruppo, come *Assassing*, *Punch and Judy* e *Fugazi*, ma nonostante questo è probabilmente il meno considerato tra quelli del primo periodo, soprattutto alla luce del gigantesco successo del disco successivo. Non ebbe una gestazione facile, con la band reduce dall'uscita di Pointer e a causa di una ancora relativa inesperienza. In particolare, il gruppo lamentò alcuni difetti di produzione, nonostante l'allungamento dei tempi di registrazione e la lievitazione dei costi: due fattori che invariabilmente mettono una band sulla lista dei sospetti di qualsiasi casa discografica.

Musicalmente rimanda ad atmosfere e tematiche ben note agli amanti del *progressive*: si sente ancora l'influenza dei Genesis, fardello che la band si scuoterà di dosso successivamente, ma che spesso la fece percepire come propensa ad abbeverarsi a un genere che per tanti era morto e sepolto dal 1977. La verità è che il prog non aveva mai smesso di esistere, ma era in fase di mutazione: il termine appariva poco adatto a descrivere i lavori di alcune band storiche, ma il suo spirito era solo offuscato dall'ondata del **punk** che aveva iper-semplificato le canzoni e messo al bando il valore di qualsiasi perizia tecnica esecutiva. Era in corso una trasformazione, e le trasformazioni possono essere complesse e dolorose.

«*ASSASSING* E *FUGAZI* RIMANGONO TRA I MOMENTI MIGLIORI DEL PROG DI QUEGLI ANNI E NON SOLO»

I Marillion si trovarono nella non semplice situazione di dover reinventare una musica progressiva credibile, ma anche priva dell'odore stantio che gli anni Settanta avevano assunto per molti. I legami stilistici con la scena del *progressive* classico sono ben chiari: non si può ignorare, ad esempio, che il solo di Rothery in *Jigsaw* paghi un tributo a **Steve Hackett**, né che quello di Kelly in *She Chameleon* rimandi al **Tony Banks** di *The Cinema Show*, ma guardando più in là si notano anche le differenze e il tentativo di staccarsi dai modelli. Basterebbe ascoltare la chitarra in stile funky su *Assassing* e la fluidità con cui Rothery passa da uno stile all'altro per capire che la band non è un semplice clone dei Genesis.

Nick Trauber, che dell'album fu produttore artistico, proveniva dall'esperienza con i Thin Lizzy, alfieri irlandesi dell'hard rock, e riuscì a creare l'opera che non snaturava lo stile della band enucleato in SCRIPT FOR A JESTER'S TEAR, spostandolo però in una direzione più moderna. I testi di Fish sono di notevole levatura, con **più di qualche debito nei confronti di**

Peter Hammill, uno dei suoi eroi dichiarati, al punto che due suoi album (FOOL'S MATE e OVER) sono riprodotti nell'illustrazione sul retro della splendida copertina, realizzata da **Mark Wilkinson** in continuità con il disco precedente. Da Hammill, Fish eredita l'introspezione e la scrittura di testi non immediati e di alto valore poetico, con qualche perdonabile leziosità, oltre che un'influenza tematica palese. Ad esempio, l'immagine del camaleonte, che ritorna sia nella già citata *She Chameleon* che sulla copertina anteriore, si collega facilmente a CHAMELEON IN THE SHADOW OF THE NIGHT, lavoro solista di Hammill pubblicato nel 1973. FUGAZI è un album solido, sorprendente per una band alla seconda prova discografica, e dimostra che i Marillion non erano un fuoco di paglia e che la loro musica aveva sostanza da vendere. L'inizio e la conclusione, affidati rispettivamente ad *Assassing* e alla title-track *Fugazi*, rimangono tra i più efficaci momenti del prog di quegli anni e non solo. Tutti i brani hanno però qualcosa di memorabile. La punta di diamante è *Jigsaw*, struggente ballad che mette a segno uno dei migliori ritornelli della storia del prog, in cui la voce di Fish si apre in tutta la sua espressività. Una menzione doverosa va riservata al brano di chiusura, non solo per il valore musicale, ma anche per quello poetico. Il termine "fugazi" appartiene allo slang dei soldati americani in Vietnam. L'interpretazione comune è che sia una distorsione dell'espressione "fucked up" (letteralmente: "fottuto", nel senso di "irrimediabilmente rovinato") ed è qui utilizzato per descrivere lo stato del mondo. Il testo, densissimo, contiene numerosi riferimenti ai malesseri di Londra e un palese attacco alla mentalità neonazista, il tutto attraversato da un palpabile timore per la minaccia nucleare, che rappresentava un rischio altissimo in quegli anni. L'album si chiude con due domande. "Non capisci che questo mondo è totalmente fottuto?". "Dove sono i profeti, dove sono i visionari, dove sono i poeti?". Sono le stesse domande che la parte migliore delle società si pone oggi, chissà perché?!

Sopra: *Punch & Judy*. Sotto: Marillion a Monaco di Baviera (Alabamahalle, 9 maggio 1984). A sinistra: Fish e Mark Wilkinson nel suo studio.

BRAVE

(7 febbraio 1994)

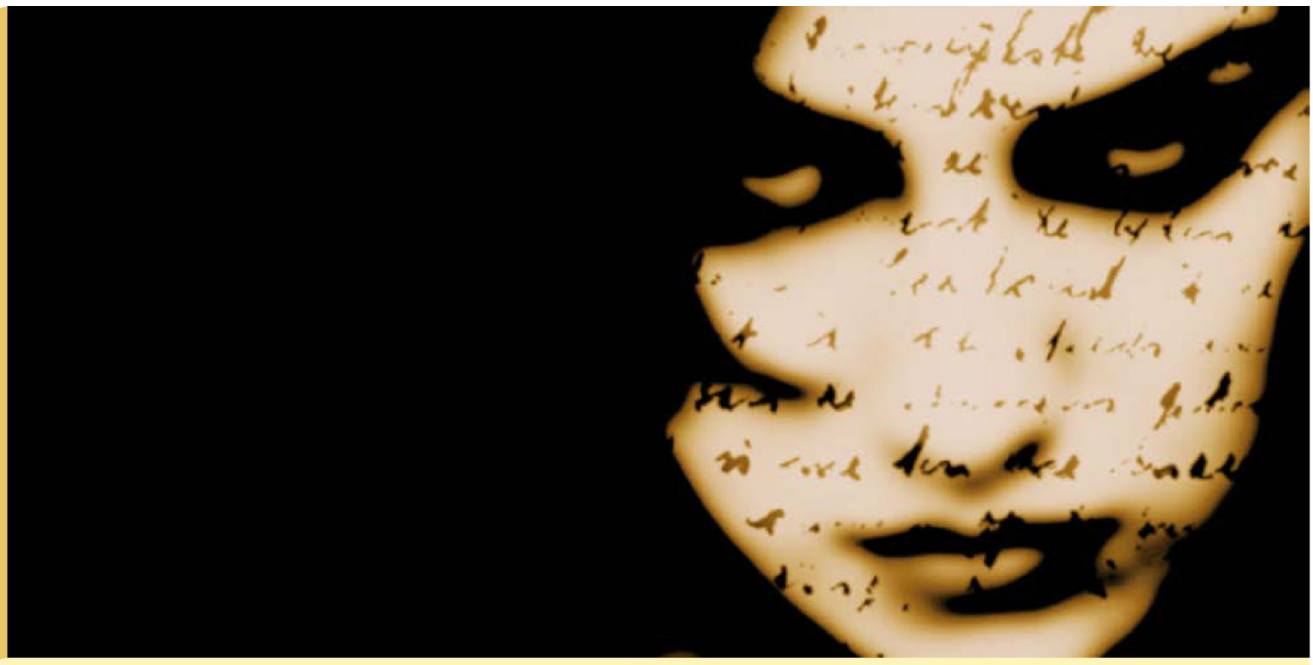
Dovendo scegliere un solo album per rappresentare il *progressive* negli anni Novanta, la mia scelta cadrebbe su BRAVE. A prescindere dai gusti personali, è opinione condivisa da molti che si tratti del capolavoro assoluto dei Marillion, non solo del periodo Hogarth.

BRAVE appartiene a pieno diritto alla famiglia dei concept album. L'idea di base è che un disco narri una storia coerente dall'inizio alla fine, piuttosto che essere un coacervo di canzoni affiancate tra loro senza troppa logica, ed è ben radicata nel genere progressive e non solo in esso. Si ritiene che il primo concept album propriamente detto sia stato DUST BOWL BALLADS, esordio di **Woody Guthrie** risalente al 1940. Un lavoro a suo modo moderno ed ecologico, dal momento che tutti i brani parlavano della "Dust Bowl", la siccità che colpì pesantemente le praterie americane e canadesi negli anni Trenta. Estremizzando il concetto, l'idea di cantare delle storie è così antica da perdersi nella notte dei tempi, e non è fuori luogo il riferimento ai bardi della tradizione anglosassone. In ogni caso, pur assumendo diverse sfumature a seconda dei casi, il termine "concept" riconduce sempre all'unitarietà del repertorio registrato, sia essa testuale, musicale o tematica. Non c'è dubbio che BRAVE ricada a pieno diritto nella categoria, e il filo conduttore principale non è musicale ma testuale. In ogni caso l'opera suona granitica nella sua coerenza.

Il castello di Marouatte (Francia), dove i Marillion allestirono uno studio per BRAVE.

La copertina di BRAVE riflette il carattere oscuro dei testi.

Per comprendere la sua genesi, vale la pena di ripercorrere la storia della band a partire dall'entrata di Hogarth, chiamato a sostituire Fish all'inizio del 1989. Il nuovo *frontman* porta a una ridefinizione dello stile musicale, che ancora oggi riesce a causare accese discussioni con i fan che considerano la partenza di Fish come la fine dei veri Marillion: idea che non mi trova d'accordo. Il primo album con Hogarth è il decisamente pregevole SEASONS END (25 settembre 1989), anche se ibrido, perché il materiale era già stato in buona parte composto prima del suo arrivo. La band è legata contrattualmente alla EMI, che, memore dello straordinario successo di MISPLACED CHILDHOOD, trainato dal singolo *Kayleigh*, vorrebbe spingere i Marillion verso lidi più commerciali. Queste pressioni conducono a HOLIDAYS IN EDEN (24 giugno 1991), che lascia perplessi tanto i fan quanto la band. La ragione risiede in buona parte nella produzione di **Chris Neil**, di spiccata matrice pop, che prende le redini di un gruppo ancora non completamente amalgamato proprio a causa del recente ingresso del nuovo cantante. Sulla carta, l'idea è sensata: i precedenti di Hogarth negli **How We Live** potrebbero preludere a una svolta più commerciale dei Marillion. La sua voce è assai diversa da quella di Fish, cantante fantastico e *frontman* di raro carisma, che però ricade invariabilmente nelle due categorie del "lo adoro / lo detesto". Il timbro di Ho-



garth può risultare gradito a un pubblico più ampio.

L'esperimento commerciale è fallimentare. Basta ascoltare il singolo *Cover My Eyes*: non sembra che a suonare siano i Marillion, ma gli U2, e con tutto il rispetto per la band irlandese si tratta di due mondi distanti e incompatibili. Le etichette discografiche, in particolare le major, sono in una fase in cui la parola d'ordine è che le produzioni devono costare poco e concludersi in breve tempo. Il sound dominante del periodo, attraversato dall'onda grunge, è grezzo e poco levigato: termini che male si addicono in media al *progressive* che di frequente richiede scavo, ricerca e produzioni curatissime. Forse qualcuno ricorda gli EMF, il gruppo dance britannico che nel 1991 lacerò le classifiche con il brano *Unbelievable*. Il loro responsabile alla EMI era Nick Mander, che gestiva anche la carriera discografica dei Marillion. "All said", si direbbe in inglese: "Detto tutto".

La band, con l'eccezione di Hogarth, era abituata a lavorare con lentezza, meditando a lungo ogni passaggio. Uno scenario gradito alla casa discografica come il peperoncino negli occhi, che Mander pensò di scongiurare assegnando la produzione a **Dave Meegan**, cresciuto al fianco di Trevor Horn, probabilmente il più meticoloso e perfezionista tra i produttori pop, e aveva già lavorato con i Marillion dieci anni prima come addetto ai nastri nello studio Sarm East, in cui era nato FUGAZI. Come vedremo, la scelta strategica di Mander si rivelò un clamoroso autogol per la EMI.

In alto: Marillion 1994 (foto promozionale EMI). Sopra: Marillion durante le registrazioni di BRAVE.

Nel frattempo, dopo alcune registrazioni preliminari nel neonato studio dei Marillion, battezzato The Racket Club, entra in scena **Miles Copeland**. Non è solo il fratello di Stewart Copeland dei Police, ma anche il manager storico della band. Copeland è proprietario dell'etichetta IRS, alla quale la EMI ha ceduto i diritti del gruppo per gli USA, e possiede il castello di Marouatte, immensa proprietà immersa nel verde nel sud-ovest della Francia, che non ospita uno studio di registrazione permanente, ma può essere allestito come tale. I Marillion e Meegan decidono di partire e stabilire il proprio quartier generale in Dordogna. È l'inizio del 1993, e nell'atmosfera idilliaca del luogo (molto prog, secondo l'iconografia più canonica) iniziano a registrare il nuovo album, che ancora non ha un titolo.

Diversi brani sono già composti, ma manca un filo conduttore. È Hogarth a trovarlo. Ripensa a una notizia ascoltata anni prima alla radio: la storia di una ragazza trovata in stato confusionale sul Severn Bridge, il ponte sospeso che connette l'Inghilterra al Galles. Descritta come "The girl who didn't jump" ("La ragazza che non saltò"), minacciava di buttarsi nel fiume sottostante, ma desistette. Hogarth fu colpito dalla storia al punto di ricordarla anni dopo e proporla alla band come tema unitario del disco. Il titolo BRAVE, che in inglese significa "coraggiosa", è riferito a lei. La storia narrata è fittizia, ma il personaggio è reale. Nell'intervista che segue Hogarth accende una luce interessante sul significato profondo dei testi, che descrivono diverse esperienze di vita, alcune delle quali terribili, che portano la ragazza alla disperazione e vicina al gesto estremo.

Steve Rothery (sopra) e Dave Meegan con Kelly, Trewavas e Hogarth al castello di Marouatte (Francia).

Meegan, da consumato produttore, intravvede il potenziale dei brani e sfodera il suo lato meno pop: esattamente l'opposto di ciò che la EMI si aspettava. La produzione si allunga oltre ogni previsione e viene curata in modo certosino, al punto che la band preoccupata gli chiede un confronto in merito. La risposta: "Possiamo realizzare un disco, oppure un capolavoro, decidete voi". I Marillion non aspettano altro: decidono che possono produrre un capolavoro, e ci riescono in pieno.

BRAVE è un album lungo: l'edizione in Cd supera i 71 minuti, quella su doppio Lp arriva a oltre 83. Viene pubblicato il 7 febbraio 1994, dopo un anno abbondante di produzione, e sorprende tutti: è un lavoro dichiaratamente *progressive*, con brani strutturati e suite come *Goodbye To All That*, suddivisa in cinque movimenti. La fragilità intrinseca di HOLIDAYS IN EDEN è dimenticata. Il suono è curatissimo, non ci sono momenti di cedimento. La sensazione è anche che Hogarth abbia finalmente trovato il suo ruolo definitivo nell'economia del sound, spesso denso e stratificato. Anche il lato teatrale della sua voce, che passa agevolmente dal bisbiglio all'urlo, emerge per la prima volta in maniera nitida. Alcuni temi musicali ritornano in punti diversi dando ulteriore coerenza al lavoro. I generi che influenzano la musica sono disparati: tracce di psichedelia, musica ambient, escursioni sperimentali e rientri possenti nei binari come *Hard As Love*, saldamente radicata nei terreni dell'hard rock. Ai momenti più duri si alternano ballate come *The Hollow Man*, rarefatta e intensa come poche altre canzoni della band. La vetta imprescindibile è però il brano che già nel titolo suggerisce un avvicinamento all'uscita: *The Great Escape*, che si collega con *The Last Of You* e *Fallin' From The Moon* a formare un medley, rimane uno dei momenti più alti del repertorio del gruppo.

BRAVE definisce il futuro dei Marillion, instradandoli nella direzione che li ha condotti a essere ciò che sono oggi. È in parte un paradosso, perché aliena al gruppo le simpatie di alcuni fan storici, che considerano il disco troppo scuro e pesante a causa dei temi trattati. I fan che lo apprezzano, però, rimarranno legati per sempre in maniera viscerale. Come spesso accade, il lavoro manda in delirio la critica ma non riscuote il successo commerciale sperato, pur totalizzando un ragguardevole numero di copie vendute. La EMI si prepara a sciogliere il contratto con la band, cosa che avverrà dopo la pubblicazione del successivo e pregevolissimo AFRAID OF SUNLIGHT (26 giugno 1995). Il 1994 è quindi un anno zero per i Marillion, che intuiscono che il futuro non sarà roseo e devono decidere se e come proseguire la propria carriera. La scelta sarà difficile, ma lungimirante e molto moderna: l'indipendenza totale dall'industria musicale, un'attività sostenuta dai fan, in anticipo sul modello oggi assai diffuso dei crowdfunding che spesso si utilizzano per finanziare la produzione di un album e altre onerose attività necessarie a tenere in piedi un progetto musicale. Senza BRAVE e la vicina fine del rapporto con una delle etichette più blasonate e importanti della storia, la vicenda della band sarebbe stata assai diversa. Forse non saremmo qui a scriverne, non in questo modo.

«BRAVE DEFINISCE IL FUTURO DEI MARILLION, INSTRADANDOLI NELLA DIREZIONE CHE LI HA CONDOTTI A ESSERE CIÒ CHE SONO OGGI»

MARBLES

(3 maggio 2004)

E con MARBLES sono tredici: l'album esce il 3 maggio 2004 con il marchio Intact Records. È il secondo titolo ufficiale pubblicato dall'etichetta fondata dai Marillion, dopo ANORAKNOPHOBIA (7 maggio 2001). Viene realizzato sulla base dei pre-ordini dei fan, ma ottiene poi un buon riscontro anche sul mercato tradizionale. Ne compaiono due edizioni: Cd singolo e doppio, denominato "Deluxe Campaign Edition", riservata ai finanziatori del progetto. È un album di grande ricchezza musicale, in cui si mescolano stili diversi che però riescono a comporre un mosaico unitario. Alla produzione viene riconfermato Dave Meegan, dopo BRAVE, AFRAID OF SUNLIGHT e ANORAKNOPHOBIA. Il mix viene affidato però di diverse mani: quelle di **Michael Hunter**, attuale produttore del gruppo, dello stesso Meegan e anche a un certo **Steven Wilson**, che produce il mix dei brani *Genie* e *Angelina*, quest'ultimo in collaborazione con Meegan.

MARBLES è a suo modo un concept album, anche se non raggiunge il livello di coerenza di BRAVE, e rappresenta un deciso passo avanti rispetto alle produzioni vagamente sfocate del periodo di permanenza della band nel roster della Castle Communication, da poco concluso. La connessione tra i brani si attua su diversi livelli tematici, e varie canzoni sono connesse tra loro senza alcuna pausa o per mezzo di transizioni che suggeriscono unitarietà. La title-track è divisa in quattro parti, utilizzate come intermezzi musicali. Il termine "marbles" indica le biglie, e il narratore della storia ne è chiaramente affascinato. Il tema ricorrente è infantile: la collezione e la perdita di queste biglie, che sono però simboliche, anche perché la frase "perdere le biglie" in inglese significa "perdere la salute mentale", che è una delle interpretazioni possibili del testo di *The Invisible Man*, brano di apertura e cardine dell'opera. Diverse canzoni si citano tra loro, musicalmente e testualmente: *The Damage* richiama chiaramente *Genie*, mentre *Ocean Cloud* si riferisce a un uomo invisibile che è evidentemente il protagonista del primo brano.

Sotto: copertina di MARBLES.

Va detto chiaramente che i tredici minuti abbondanti di *The Invisible Man* valgono da soli l'acquisto del disco, e per qualsiasi band di belle speranze varrebbero una carriera. Non è un caso che Hogarth consideri il bra-

Sopra: MARBLES edizione in tre Lp (2017).

no come uno dei più importanti del repertorio, anche a causa del testo. Nell'intervista si spinge a definirlo il primo che salverebbe da un'ipotetica scomparsa dall'universo del repertorio dei Marillion, fatta eccezione per tre canzoni. Incredibilmente, però, alcune recensioni non solo svalutano l'album, ma picchiano durissimo proprio sul brano principale che viene definito "confuso", "pretenzioso" e addirittura "soporifero". Si tratta del solito problema di comprensione: se ciò che si cerca in un disco come MARBLES è il riferimento ai fasti di un'era ormai distante vent'anni (quella di Fish, naturalmente), per forza di cose il lavoro apparirà di scarso valore. Se invece lo si valuta in maniera più oggettiva e calandolo nel suo contesto, il giudizio si inverte.

Certe recensioni colte criticano il carattere rapsodico e frammentario del brano, che è in effetti un collage di temi diversi. Criticano lo stile del canto nel finale, quando la voce si apre nell'urlo lacerante di una laringe strappata. Non sembra però difficile comprendere che l'apparente confusione strutturale riflette lo stato psichico del protagonista, e l'urlo è l'espressione di quella che il cantante stesso definisce "agonia a una distanza". Tutto questo per dire che la carne al fuoco è molta, e di ottima qualità, perlomeno per chi cerca nella musica un senso profondo e una spinta espressiva. Un faro di intelligenza, oserei dire. Hogarth è senza dubbio un autore di notevole spessore, e qui raggiunge livelli di scrittura e interpretazione di assoluto rilievo.

I Marillion nel 1999.

Andrebbe difesa a oltranza anche la scelta del singolo, *You're Gone*. Fu fortunata, perché la canzone raggiunse la settima posizione della classifica in Gran Bretagna, segnando così il primo rientro dei Marillion nella Top Ten dai tempi di *Incommunicado* (1987). Diciassette anni di digiuno sono lunghi, e un singolo in classifica fa sempre piacere, perché in alcuni casi può fare la differenza tra la sopravvivenza e il disfacimento di una band. Di certo, però, il brano delude se analizzato con i criteri che definiscono il prog più classico, e gli oltranzisti del prog difficilmente digeriscono il loop di batteria pieno di *breakbeats* che attraversa la canzone dall'inizio alla fine. Il punto è però un altro: andrebbe riconosciuto che è un pezzo eccezionalmente ben scritto, semplice ma tutt'altro che banale, con un ritornello perfetto e potenzialmente radiofonico, ma senza alcun segno di svendita. Avercene, di canzoni così in classifica. Avercene, di cantanti in grado di cantare con la stessa intensità un testo sulla scomparsa e l'abbandono che recita: "*Tu sei la luce / Tu hai il giorno / Io ho la notte / Ma abbiamo le prime ore del mattino insieme*". Come può non risuonare?

Non dovrebbe essere difficile comprendere che nel 2004 la band stava manovrando per uscire dalle secche di una definizione di prog che le andava stretta. D'altronde, il mondo non perdonò la svolta che trasformò i Genesis da band influente, però con un pubblico tutto sommato ristretto, a megastar, quindi non si vede perché avrebbe dovuto comprendere alcune scelte coraggiose e in controtendenza dei ragazzi di Aylesbury.

MARBLES contiene comunque perle come *Ocean Cloud* e *Neverland*, due lunghi brani (diciotto minuti il primo, dodici il secondo), apprezzati anche dai critici più severi. Il primo è un pezzo epico, ispirato dalle imprese di Don Allum, il primo uomo che abbia attraversato l'Oceano Atlantico in entrambe le direzioni su una barca a remi, perdendo quasi la vita al terzo tentativo. È per certi versi parallelo a *Out Of This World* (da AFRAID OF SUNLIGHT), ispirato dal demone che spingeva Donald Campbell a battere record di velocità al limite del possibile, che in quel caso gli prese la vita. Va ascoltato perché è difficile descriverlo, ma ci sono pochi dubbi sull'enorme lavoro di composizione, arrangiamento e produzione messo in campo dalla band. *Neverland*, che chiude il disco, è uno dei brani più eseguiti dal vivo in assoluto, e – come Hogarth dichiara nell'intervista – uno dei più vicini alla sua sensibilità. È una lunga cavalcata psichedelica in cui gli echi della voce costruiscono una vera e propria gabbia di suono che si complementa con una band in modalità decisamente pinkfloydiana. Ritorna il tema dell'infanzia, con numerosi riferimenti a Peter Pan, e quello dell'identità introdotto da *The Invisible Man*, struggente canzone sull'amore e sulla fuga, che è uno dei temi portanti di MARBLES.

«MARBLES CONTIENE DUE PERLE COME OCEAN CLOUD E NEVERLAND»

AN HOUR BEFORE IT'S DARK LIVE IN PORT ZÉLANDE (21 giugno 2024)

Mentre stendevo la retrospettiva sui dischi dei quali ricorre l'anniversario, ho avuto modo di ascoltare in anteprima il live che raccoglie i brani di AN HOUR BEFORE IT'S DARK, ultimo lavoro in studio dei Marillion a oggi (4 marzo 2022), considerato il migliore della band dell'ultimo periodo. Comparso sei anni dopo il notevole F.E.A.R. (23 settembre 2016), è il loro album pandemico, e ne abbiamo parlato estesamente con Steve Rothery nell'intervista pubblicata sul numero 50 di «Prog Italia» (novembre 2023). Il live, registrato durante l'ormai tradizionale raduno olandese di Port Zélande nel weekend del 17 marzo 2023, ripropone senza omissioni la scaletta dell'album, da *Be Hard On Yourself* a *Care*.

La sensazione è senza dubbio quella di trovarsi davanti a una band perfettamente oliata che esegue il complesso repertorio senza sforzo. Se da un lato l'esecuzione dal vivo non aggiunge nulla a ciò che si ascolta nella versione in studio, è altrettanto vero che non toglie niente. Il suono è nitido, possente e l'esecuzione precisa. Nella mia esperienza, per apprezzare fino in fondo un concerto dei Marillion è però necessario parteciparvi: al solo audio mancano due cose fondamentali: la mimica di Hogarth sul palco e il contorno dello spettacolo, in cui l'utilizzo delle luci e delle proiezioni risulta fondamentale a supporto della musica, trasformandola in un'esperienza immersiva e non solo uditiva.

Marillion Weekend (Padova, 28/29 aprile 2023).

MARCO OLIVOTTO

L'esecuzione di AN HOUR BEFORE IT'S DARK occupa la prima parte del concerto, ed è seguita da cinque brani del repertorio passato: *Estonia*, *Afraid Of Sunlight*, *Go*, *The Space*, *Separated Out*. Il secondo di questi rappresen-

«LO SCRITTORE STEVE HOGARTH SA EVOCARE IMMAGINI DI RARA SUGGESTIONE, CHE SI MUOVONO PER METAFORE»

ta una delle punte più alte del concerto, anche grazie al passaggio pienamente hogarthiano in cui il cantante dichiara: "Sono già morto, è questione di tempo". La frase provoca lo stesso brivido lungo la schiena provato durante l'esecuzione dello scorso anno al Marillion Weekend di Padova. Anche *The Space*, classico dell'era Hogarth, non è da meno e rimane altamente rappresentativo nonostante la sua età (è tratto da SEASONS END, 1989), che incarna uno dei temi che più sembrano stare a cuore al cantante: l'assenza e la solitudine esistenziale. Della distanza, se vogliamo, da qualcosa e da qualcuno.

C'è poco da fare: lo scrittore Steve Hogarth sa evocare immagini di rara suggestione, che si muovono per metafore ma raccontano di lui più di quanto forse lui stesso vorrebbe. Questa è una chiave possibile per comprendere la musica dei Marillion, che nei momenti migliori ha un che di ineluttabile. È musica necessaria, nel suo genere e per chi vuole ascoltare. "*E tutto di te / È così perfettamente trattenuto / Ma tutto dentro di te / Ti morde*" è una strofa che descrive bene la tensione che attraversa le esecuzioni, incredibilmente levigata a dispetto del vulcano emotivo eruttante da cui il suono emana. Personalmente ho anche pochi dubbi sul fatto che quel "te" sia in realtà un "me", per chi scrive e canta, e Hogarth non si sottrae di certo a questa verità piuttosto evidente.

Merita un commento anche che questo sia l'ennesimo live della band. Gli album dal vivo sono ormai così numerosi che si rischia di perdere il conto, e questa può sembrare una operazione commerciale. Non me ne vogliano i duri e puri della musica, ma non riesco a biasimare i Marillion per il numero di supporti pubblicati nel corso degli anni: oggi è così incredibilmente difficile sopravvivere nella giungla musicale, in cui ogni regola è andata a scatafascio nel giro di pochi anni, che ogni mezzo appare lecito. D'altronde, i seguaci di una band hanno sempre l'opzione di non acquistarne gli album se ritengono che la produzione sia troppo copiosa. La verità, mutuata anche dall'esperienza padovana del Marillion Weekend, che compie un anno in questi giorni, è che il legame tra il popolo dei Marillion e il gruppo ha qualcosa di misterioso e difficilmente sondabile. Ben vengano quindi le testimonianze vitali della loro attività, fino a che qualcuno ne fruisce volentieri ed è disposto a spendere del denaro per esse.

Mentre scrivo, penso che Taylor Swift proprio in questi giorni sta compiendo quella che è probabilmente una delle più formidabili operazioni commerciali mai viste in campo musicale, che va sotto il titolo di *The Tortured Poets Department*. Non ne parlerò, perché non credo che ne valga la pena, ma punto una piccola luce in quella direzione, all'esclusivo scopo di ristabilire proporzioni sensate tra ciò che è sopravvivenza e ciò che è sfruttamento del pubblico. Non è certo il caso dei Marillion, che rimangono un modello più unico che raro nel panorama attuale. Se siete interessati, indagate un po', soprattutto la sostanza della Swift, spesso associata al termine "poesia". Traete le vostre conclusioni, basate su dati oggettivi.

Uno degli scopi dell'intervista a Hogarth che segue era proprio quello di evidenziare le dinamiche di gestione di un gruppo che tra i primi ha compiuto la scelta più difficile: conquistare l'indipendenza sul campo, mettendosi in gioco e lanciando, letteralmente, una chiamata alle armi ai propri fan ogni volta che sente di avere qualcosa da dire. Questo comporta difficoltà, sacrifici, dubbi e anche errori, come dimostrano alcune produzioni non eccelse della storia della band, che, però, a più di quarant'anni dal debutto riesce ancora a mettere in circolo energie vitali e positive attraverso la propria musica. Sembra poco? Lo dirà il tempo. Nel mentre, attendiamo il prossimo album, per il quale dovremo aspettare abbastanza a lungo, ma qualcosa suggerisce che potrebbe valerne la pena.

THE WEB ITALY

Il fan club italiano ufficiale dei Marillion è, dopo quello inglese, il più antico. Risale infatti al 1986 la sua fondazione, sotto il "marchio" *Real to Read* (RTR), per merito di Robert Lohner, Ezio Candrini, Claudio Cozzutto e Roberto Cangioli. Si passò quindi a un 'allineamento' dei nomi dei vari fan club mondiali, prendendo spunto dal nome più antico, The Web UK e *Real to Read* divenne *The Web Italy* nella primavera del 2007. Definirlo fan club è alquanto riduttivo. Al di là delle attività promozionali che lo uniformano agli altri fan club, lo staff di The Web Italy è fondamentale anche nell'attività live della band e dei suoi membri. Il fan club collabora con il promoter, che lo coinvolge sin dalle prime fasi nella scelta delle città in cui i Marillion suoneranno e nelle venue da utilizzare, basandosi sulla conoscenza dei fan italiani, ma anche sull'attrattività che questi show possono avere sul pubblico internazionale. Da quel momento inizia una fitta rete di comunicazione tra management, promoter e The Web Italy per avere la certezza che le richieste della band vengano esaudite.

STEVE HOGARTH TALKS

Il 22 aprile ho chiacchierato con Hogarth per oltre tre quarti d'ora. Ne è uscita un'intervista che mi ha sorpreso, certamente sentita e in alcuni passaggi priva di filtri. Ho cercato di trascriverla nel modo più chiaro e lineare possibile, nel tentativo di trasmettere il suo pensiero senza distorsioni. Avevo chiesto di poterlo intervistare in occasione del suo concerto solista romano di febbraio, insieme alla band RanestRane, ma non era stato possibile. Sono dunque partito da quella sera.

Ero a Roma in febbraio quando hai suonato all'Auditorium Parco della Musica con il supporto della band RanestRane. Il concerto mi è davvero piaciuto, è stato molto intenso. Quali sono le tue impressioni su quella serata?

Per me è stato bello anche solo stare a Roma, non mi capita spesso. È stato un weekend impegnativo, perché sono arrivato il giovedì e abbiamo passato tutto il giorno successivo a provare con le **RanestRane** e il coro **Flowing Chords** che ci ha accompagnati. **Riccardo Romano** delle RanestRane aveva lavorato a lungo sui brani prima del mio arrivo, e la band (**Daniele Pomo**, batteria, **Massimo Pomo**, chitarra, **Maurizio** Meo, basso, oltre a Romano, polistrumentista) aveva già fatto delle prove. Quindi c'è stata molta pre-produzione per lo spettacolo, più di quanta normalmente ne farei per un concerto da solista, anche a causa del fatto che c'erano tante persone coinvolte. Nelle settimane precedenti avevo ricevuto delle registrazioni, quindi avevo un'idea di come le cose stessero andando. Ascoltavo e muovevo alcune critiche, chiedendo di modificare questo o quel particolare. Il sabato dello spettacolo tutto è andato un po' a rilento, perché… non voglio mancare di rispetto a nessuno, ma voi italiani lavorate in modo diverso da noi (*ride di gusto*). A un certo punto tutti scompaiono per andare a pranzo, e i musicisti sono lì a chiedersi: "Dove sono finiti?". Il soundcheck è iniziato tardi e avevamo poco tempo, anche perché era ormai ora di aprire le porte. Quin-

Steve Hogarth, RanestRane e il coro Flowing Chords.

MARCO OLIVOTTO

«A ROMA LA BAND HA SUONATO BENISSIMO E IL CORO HA RESO MEGLIO CHE ALLE PROVE. ALLA FINE ERO CONTENTO E SOLLEVATO»

MARCO OLIVOTTO

di è stato un po' stressante, ma solo fino a che non siamo saliti sul palco: a quel punto è stato davvero meraviglioso. La band ha suonato benissimo, il coro ha reso meglio che alle prove, anche perché aveva raccolto e assimilato i suggerimenti dati. Tutto ha funzionato a un livello più alto di quello che mi aspettavo. Mi è parso di cantare bene, quindi alla fine ero contento e sollevato.

Il pubblico è stato molto caloroso…
Lo è più o meno in tutti i posti in cui vado a cantare, ma il calore del pubblico italiano è qualcosa che si deve provare. Il motivo è che gli italiani in media tendono a vivere le cose con il cuore piuttosto che con la testa.

Immagino che cantare le canzoni dei Marillion senza di loro sia un'esperienza diversa. Se è così, puoi descrivere la differenza? Intendo l'approccio, le sensazioni…
Sì. Ci sono volte in cui mi esibisco usando soltanto la voce e il pianoforte. Non è un problema per me, riesco ad accompagnare il canto senza difficoltà, ma la differenza è che in quelle performance mi concentro completamente, direi al 110%, sul significato delle parole e le sensazioni che mi danno. Immagina di avere due spilli in equilibrio, con la punta di quello sopra appoggiata alla punta di quello sotto: cerco di tenerli in bilico per la durata della canzone, e questo è impossibile, ma almeno si può provare… quindi mi sforzo di entrare completamente nei motivi che mi hanno spinto a scrivere quelle parole, nel luogo da dove hanno avuto origine. Pensa che i primi concerti solisti li facevo in cuffia, e questo implicava che il pubblico fosse praticamente assente, per me. Ero arrivato al punto in cui le performance apparivano a chi guardava come un momento intimo di un'altra persona, non come uno spettacolo. Nel tempo ho capito che è invece necessario includere le persone, anche se vorresti fare una cosa intima e per certi versi egoistica, perché quando stabilisci la connessione con chi ti ascolta c'è uno scambio di tipo spirituale. Alla fine ho tolto le cuffie e abbracciato le persone, più di quanto non facessi prima. Sto però ancora cercando l'essenza del perché quelle canzoni esistano, perché siano nate. Avendole scritte io, so bene da dove vengono. Se invece eseguo delle cover, cosa che faccio spesso, sono un tributo agli artisti che mi hanno influenzato negli anni, e scelgo canzoni particolarmente impor-

tanti per me. Posso cantare **Peter Gabriel**, così come **Rufus Wainwright** o **Leonard Cohen**… ma sto di nuovo cercando di afferrare l'essenza di ciò che quelle canzoni significano, a livello profondo. Non è assolutamente un atteggiamento del tipo: "Ecco, vi canto questa canzone, questa è la melodia e queste sono le parole, e io sono bravo". Non ha niente a che fare con questo. Il messaggio è: "Ascoltate: questa è l'essenza della canzone che sto cercando di trovare per voi, e spero che possiate condividerla con me".

Ero a Padova per il Marillion Weekend. È stato davvero sorprendente, per tre motivi: la musica, naturalmente, ma anche lo spettacolo… le luci, per dire, erano fantastiche. In diversi momenti mi chiedevo: "Sembrano i Pink Floyd, ma come ci riescono con un budget limitato?".

(*Ride*) Tu non lo sai, ma questa è esattamente una delle battute più longeve internamente ai Marillion: "Siamo i Pink Floyd in versione economica!".

Fantastico… davvero, lo spettacolo è impressionante. Il terzo elemento è il pubblico, naturalmente: a Padova c'era gente da tutto il mondo, ero davvero sconvolto. È stato il vostro primo Weekend in Italia, e vi chiedo: state pensando di tornare, magari l'anno prossimo?

Sì! Penso che abbiano già fissato le date. Non ricordo in che giorni esattamente, ma credo tra marzo e aprile 2025.

Di nuovo a Padova?

Credo di sì.

Ci sarò… è vicino a dove vivo. Parlando di quei due concerti: li ho fotografati per la rivista «Prog Italia», ed è stato molto interessante, perché ho potuto concentrarmi sui movimenti e le espressioni di ognuno di voi. Tu hai una presenza teatrale fortissima, che in apparenza non ti richiede alcuno sforzo, per quanto è naturale. Ti chiedo quindi se hai un qualche passato teatrale o se hai studiato recitazione.

Ho studiato un po' di recitazione a scuola, ma niente di più. Ho studiato mimica brevemente, negli anni Ottanta, ma non sono sicuro che ciò che faccio sia del tutto cosciente oppure acquisito nel tempo. Molte delle parole che ho scritto sono per loro natura drammatiche. Prendi *The Invisible Man*, ad esempio: parla di qualcuno che è testimone della vita di un'altra persona senza essere presente. Qualcuno che è totalmente partecipe delle esperienze quotidiane altrui, fondamentalmente come un innamorato, ma impossibilitato a esserci, ad aiutare: è un'esperienza terribile, un'agonia a distanza. Quando eseguo quella canzone sono… all'interno del motivo per cui l'ho scritta, in prima battuta. Allo stesso tempo, però, abbiamo aggiunto degli elementi teatrali. All'inizio, io non sono in scena: sono visibile solo sullo schermo mentre canto i primi versi, entro in scena dopo. La band è presente e suona, ma la voce apparentemente non c'è. È un po' come un film. È un trucco scenico interessante e un buon modo per iniziare lo spettacolo, ma il mio approccio al canto… vedi, non penso di essere un cantante in senso stretto, piuttosto qualcuno che vive la canzone. Se non riesco a viverla, non ci provo neppure. Ci sono alcuni brani dei Marillion dei primi anni, quelli di Fish, in particolare dei pezzi di FUGAZI, che non mi corrispondono a livello profondo. Non riesco a viverli, e per questo non li ho mai eseguiti. Se non posso viverli, non posso neppure cantarli.

Sono legato ad alcuni dei testi che hai scritto. In tutta onestà, ci sono parti della tua opera che mi hanno aiutato in certi momenti difficili della mia vita: non perché mi dessero delle risposte, ma perché mi convincevano che non ero il solo a sentire certe cose (*Lui sorride e annuisce*). Tu talvolta scrivi ispirandoti a storie o persone reali, che magari assumono poi un carattere di

Hogarth ha iniziato pianoforte e voce il concerto romano all'Auditorium Parco della Musica (3 febbraio 2024).

MARCO OLIVOTTO

fantasia. Penso, ad esempio, a *Out Of This World*, *Estonia*, tutto l'album BRAVE. Altre canzoni sono evidentemente più personali. Quanto è connesso il "tu" o il "lui" nelle canzoni all'"io" di Steve Hogarth? Quanto di te si nasconde nei personaggi che descrivi?

Circa… il 100%. Ci sono probabilmente alcune canzoni ispirate da cose che ho visto o che mi hanno raccontato altre persone. Però sono rare: la maggior parte di ciò che scrivo è la mia verità, è la mia vita. E hai ragione, a volte infilo me stesso in personaggi diversi. Penso ad esempio a *The Great Escape*: canto di una ragazza in procinto di buttarsi da un ponte, ma in realtà sto cantando di me stesso. La maggior parte di quelle canzoni sono la proiezione di me stesso su qualcun altro. *Hard As Love* è l'affermazione che proviene dal mio nucleo più profondo, in realtà: quando la eseguo dal vivo mi concio come una ragazzina, perché se la cantassi come un uomo avrebbe un significato molto diverso. Il motivo per cui mi faccio le trecce e mi trucco è perché sia chiaro che l'affermazione proviene da una donna, non deve avere un carattere mascolino. È importante, perché la violenza di quella canzone diventa una violenza reattiva, non perpetrata. La maggior parte delle mie canzoni è così. Perfino *Out Of This World*, che inizia parlando di Donald Campbell che perde la vita cercando di battere il record mondiale di velocità sull'acqua a Coniston Water…

Quando canto: "*Cinquecento km/h sull'acqua nella tua macchina costruita appositamente*" mi riferisco a quello. Ma quando dico "*Cosa disse lei? Conosco il dolore di troppa tenerezza*", tutta quella parte… proviene dalla mia vita. Stavo proiettando il mio disastro personale su di lui, senza per questo implicare che fosse ciò che stava accadendo nella sua vita. Anche se è molto duro… se ami qualcuno è terribile osservarlo mentre mette deliberatamente in pericolo la propria esistenza. Per battere un record di velocità, l'alpinismo, il motociclismo… devi vivere amando qualcuno che sta cercando di distruggersi. Penso anche che chi vive con un artista a volte deve guardare la persona che ama spingersi fino al punto di autodistruzione: se non fisica, spirituale ed emotiva. È un viaggio duro.

Ne so qualcosa. Visto che menzioni *Out Of This World*: adoro la versione acustica che avete fatto su LESS IS MORE. Non mi spingerò a dire che la preferisco all'originale, ma ha un'intimità diversa che la trasforma in qualcos'altro, e la tua performance è strepitosa.

Il punto è che se fai arretrare un po' la musica, lasci più spazio alle sfumature della voce. Non tanto perché si sentano di più, ma perché quando sto cantando sono più cosciente delle risposte che sto dando, semplicemente perché ho un maggiore margine di manovra. A volte bisogna fare un compromesso tra il rendere qualcosa potente, pieno e ricco e la perdita di un po' di spazio per la voce principale. Quando fai arretrare un po' gli strumenti, la voce viene avanti e assume maggiore importanza… credo che sia questo.

Però c'è un momento in cui queste due cose sono uscite insieme in maniera potente. Mi riferisco al finale di *The Space* nel concerto alla Royal Albert Hall. È un finale assolutamente perfetto, con la band, l'orchestra e la tua voce sopra, che arriva alla perfezione anche se l'accompagnamento è enorme. Parlando invece di cose più recenti, ritengo che AN HOUR BEFORE IT'S DARK sia uno dei vostri migliori album. È sorprendente che la band possa ancora produrre dischi così freschi ed energici dopo tanti anni di attività, perché spesso a un certo punto le cose rallentano. Ho la sensazione che gli ultimi anni siano stati positivi per voi, e in questo includo anche F.E.A.R.. Alcune prove in passato erano state meno a fuoco: c'è stato qualche evento che ha riportato l'energia tra voi negli ultimi anni?

Non credo, nulla in particolare. Il processo di scrittura è sempre lo stesso: andiamo in studio, io porto le mie parole, a volte scritte molti anni fa, a volte recenti. La band improvvisa e io sto al microfono pensando a cosa potrebbe funzionare con quella musica, e butto in giro parole. Registriamo sempre tutto, e la maggior parte di quello che facciamo è da cestinare. A volte però capita qualche incidente di percorso estremamente positivo: Michael Hunter, il nostro produttore, ascolta tutto mentre improvvisiamo, e se pensa che qualcosa sia valido se lo segna. Poi di tanto

«IL CALORE DEL PUBBLICO ITALIANO È QUALCOSA CHE SI DEVE PROVARE. IL MOTIVO È CHE GLI ITALIANI IN MEDIA TENDONO A VIVERE LE COSE CON IL CUORE»

in tanto riascolta daccapo tutto quel macello – che Dio lo aiuti, perché è un processo che talvolta dura giorni – e qua e là scorge dei piccoli diamanti. A quel punto ce li riporta, e di solito ci piacciono. Questo è il nostro modo di operare: quando abbiamo abbastanza momenti accidentali di buona qualità iniziamo a trasformarli in canzoni. Il lavoro veramente duro inizia lì. Interagiamo tanto, ci sediamo e proviamo diverse tonalità, fino a che non troviamo quella migliore per la mia voce, e questa è una pratica piuttosto recente: siamo stati attenti a questo aspetto su AN HOUR BEFORE IT'S DARK e F.E.A.R.. Il processo si interrompe quando capiamo di aver raggiunto il massimo di ciò che siamo in grado di dare, e questo naturalmente dipende da ciò che stiamo vivendo in quel momento. Non abbiamo fretta, non ci poniamo limiti di tempo: siamo fortunati a non avere scadenze. Un album è finito quando è… finito, ed è finito quando non può più migliorare. Lavoriamo così, e il processo può essere estremamente lungo. Questo permette alla musica di evolversi, perché quando ci riascoltiamo spesso diciamo: "Questa parte suona come qualcosa che abbiamo fatto in passato, quindi non perdiamoci del tempo". Siamo più eccitati quando avvertiamo qualcosa che suona nuova. Non scegliamo le cose che ci sembrano più forti o più potenti, ma quelle in cui sentiamo che stiamo esplorando una regione sconosciuta. Non siamo una band in cui qualcuno va a casa, scrive una canzone al pianoforte, poi la porta agli altri dicendo: "Ehi, ho questo brano…", imponendo gli accordi, il ritmo e tutto il resto. Se lavori in quel modo, tenderai comunque a ripeterti, perché la musica viene scritta sempre nella stessa maniera, più e più volte. Noi ci basiamo sugli incidenti, e nessuno sa dove porteranno. Questo è un mo-

Hogarth sul palco si concede al pubblico "senza filtri".

MARCO OLIVOTTO

do contorto per dire che ho la sensazione che negli ultimi due album abbiamo toccato un punto nevralgico, ma allo stesso tempo ho paura a dirlo, perché potrebbe essere più una questione di fortuna che di giudizio (*ride*). Mi auguro che il prossimo album sia almeno allo stesso livello.

Dopo AFRAID OF SUNLIGHT la EMI vi scaricò. Ci fu un breve periodo in cui la vostra etichetta divenne Castle Communication, infine decideste di rendervi del tutto indipendenti. Siete stati dei pionieri in quel campo: se ci pensi, gruppi leggendari come Beatles e Rolling Stones a un certo punto fondarono la loro casa discografica, molti anni prima, ma voi foste uno dei primi gruppi che decisero di diventare una "cottage industry" del tutto autonoma. Pensi che i Marillion esisterebbero ancora se non aveste fatto quel passo?

Alcune delle decisioni che prendemmo derivarono dal fatto che alcuni membri della band sono intelligenti (e non parlo di me!). Rothery e Kelly, in parte anche Mosley, hanno sempre tenuto lo sguardo puntato al futuro, cercando di capire dove saremmo andati a finire. Anche quando stavamo con la EMI eravamo pronti a fare dei passi per togliergli potere, ovviamente a nostro vantaggio. La prima mossa che rese il resto possibile fu decidere che avremmo costruito The Racket Club, il nostro studio di registrazione. Lo fondammo intorno al 1992, e di fatto lo usammo per comporre BRAVE. Trovammo un posto e iniziammo a riempirlo di attrezzatura. Alla EMI raccontammo che dovevamo registrare un disco dal vivo, e che ci servivano alcune attrezzature da studio, e così la casa discografica finanziò la costruzione del nostro studio. Non glielo dicemmo mai esplicitamente, ma di fatto andò così. Lo costruimmo con i soldi che in teoria dovevano servire per produrre un album live – che poi infatti realizzammo, quindi non stavamo mentendo del tutto, ma raccontammo solo una parte della verità. Quando ce ne andammo dalla EMI eravamo pronti a lavorare senza doverci recare da un'etichetta a elemosinare il budget per realizzare un disco. Qualche anno dopo, intorno al 1997, dopo avere registrato THIS STRANGE ENGINE per Castle Communication, alcuni membri del gruppo intuirono cosa Internet sarebbe diventata. Il punto di svolta fu l'arrivo dell'email, che rese possibile comunicare direttamente con i fan. Sarebbe stato impossibile negli anni Settanta e Ottanta… per questo le etichette avevano tutto quel potere, si interponevano tra gli artisti e i loro fan. Con l'email divenne possibile inviare un messaggio a diecimila persone in un secondo e a costo zero. Fine delle buste, dei francobolli… ci rendemmo conto che a quel punto un'etichetta discografica non ci serviva più. Inoltre abbiamo sempre avuto dei fan che ci hanno davvero presi a cuore, e hanno investito nell'arte che abbiamo creato, felici di esserne parte. C'è stato un solo album, SOMEWHERE ELSE (9 aprile 2007), per il quale non abbiamo chiesto in anticipo se volessero acquistarlo, finanziandolo. Il motivo era che non ne avevamo bisogno, in quel momento, e ci sembrava disonesto chiedere dei soldi che non ci servivano. La reazione fu negativa: "Cosa vi abbiamo fatto? Perché non volete che vi aiutiamo?". L'idea era nata con ANORAKNOPHOBIA, quando chiedemmo di finanziare un lavoro che non avevamo ancora registrato, e tutti risposero di sì. Noi dicemmo: "Bene, se lo farete inseriremo il vostro nome nei ringraziamenti!". Il risultato fu che avevamo diecimila nomi, qualcosa come trenta pagine… (*ride*). C'è gente che ancora oggi viene da me dopo i concerti con l'album in mano e dice: "Ecco, questo sono io!". Ciò ha anche cambiato la musica, in qualche misura: non perché i fan mi dicano cosa devo scrivere, ma perché scrivo comprendendo in maniera cosciente cosa ne sarà, cosa diventerà e con quale sentimento verrà accolto. È un modo di sentire un po' diverso, e credo che la maggior parte degli altri artisti non abbia questa percezione. Hanno la coscienza del mercato, o del genere che fanno, o di quale generazione sia il target della loro musica: sono diciottenni, trentenni? Di che nazione sono? Questo è reggae, hard rock, pop, rock? Ecco, sono cose alle quali non pensiamo mai, in alcun modo.

Se le cose stanno così, siete incredibilmente fortunati, dal punto di vista artistico.

Certo che lo siamo. Non diamo nulla per scontato, abbiamo completa libertà artistica e lavoriamo sperando che alla gente piaccia il risultato. Ma se non succede, be', non è necessariamente colpa nostra. Noi non pensiamo al mercato o a un genere. Sono cosciente del fatto che le persone che ci ascolteranno faranno un investimento emotivo importante, così se non riusciranno a capire l'album la prima volta… lo ascolteranno di nuovo e poi ancora. Fino a quando gli arriverà. In quel momento si renderanno conto del lavoro e della cura che abbiamo messo nel creare quel disco. Quando avevo diciassette anni, ad esempio, mi piacevano gli Yes. Ascoltavo un nuovo album e pensavo: "Ma che cazz…". Però lo riascoltavo. E quando finalmente arrivava, si apriva tutto e c'era una forte scarica di energia, una sensazione di comprensione e di eccitazione nell'ascolto. Questo processo è più profondo di qualsiasi canzone che ti colpisca in prima battuta.

«IN THE GREAT ESCAPE CANTO DI UNA RAGAZZA IN PROCINTO DI BUTTARSI DA UN PONTE, MA IN REALTÀ STO CANTANDO DI ME STESSO»

MARCO OLIVOTTO

Forse questa è difficile. O forse no. Se qualcuno mi puntasse una pistola alla tempia e mi chiedesse di salvare solo tre brani dei Marillion, sapendo che gli altri sparirebbero, ti dico quali sceglierei: *The Invisible Man*, il medley alla fine di BRAVE, *The Great Escape*, e probabilmente *Beyond You*. Quale sarebbe la tua scelta?

Be'… sono piuttosto d'accordo con te. Certamente *The Invisible Man*, sarebbe la mia prima scelta. Forse *Brave* o *The Hollow Man*. Rispondere a questa domanda è difficilissimo…

Lo so, lo so… e in fondo è una domanda sciocca, perché sappiamo di avere centinaia di canzoni disponibili.

Direi anche *Care* (AN HOUR BEFORE IT'S DARK) e *Neverland* (MARBLES), *Easter* (SEASONS END). No, sarebbe impossibile per me sceglierne solo tre.

Cosa stanno facendo i Marillion in questo momento? State scrivendo o registrando un nuovo album?

In teoria stiamo scrivendo. In pratica siamo un po' fermi fino alla metà di maggio, perché aspettiamo che Pete Trewavas si riprenda. Ha subito un intervento chirurgico al cuore…

Come sta?

Ho letto che sta recuperando bene.

Sì, ora ha ripreso a guidare. Il problema è che appendersi un basso al collo dopo che ti hanno aperto il torace in due è faticoso, quindi ha bisogno di sentirsi bene e pienamente in forze prima di riprendere a suonare. Dice che si aspetta di essere pronto verso la metà di maggio: a quel punto torneremo in studio e riprenderemo a improvvisare. Questa fase può durare due o tre mesi: poi inizieremo a raccogliere gli "incidenti" di cui ti parlavo e vedremo cosa abbiamo in mano.

Grazie di cuore. È stata una conversazione interessante. Cercherò di scrivere tutto senza forzature, credo che le persone che seguono i Marillion amino le storie e ascoltino la musica in maniera non banale, e gli piaccia vederne i retroscena. Spero di incontrarti di persona un giorno.

Certo: vieni a salutarmi, a Padova, ci faremo una birra…

HEARTQUAKE/REDUX dei **Leviathan** è la versione totalmente rivisitata di HEARTQUAKE, album che nel 1988 sancì l'esordio discografico del gruppo romano. Il risultato è notevole, non profuma di nostalgia appassita, anzi lascia prevedere qualcosa di ancora più stimolante in futuro.

UGUALE MA DIVERSO...

Testo: **Guido Bellachioma**

La nuova formazione dei Leviathan vede la presenza di tre membri storici come **Alex Brunori** (voce) **Andrea Moneta** (batteria) e **Andrea Amici** (tastiere, anche se presente dal secondo album) e due nuovi ingressi come **Andrea Castelli** (basso) e **Fabio Serra** (chitarra), entrambi già apprezzati nel giro prog e dintorni, il primo con Il Rovescio della Medaglia e il secondo con i Røsenkreütz.

A destra: Alex Brunori (voce).

Iniziamo dai primi passi

AB: Avevo dodici anni e un amico di famiglia, dal quale prendevo lezioni di chitarra classica, aveva portato un vinile per farmelo sentire: TRICK OF THE TAIL dei **Genesis**. Il primo brano che ha messo su era *Dance On A Volcano*. Mi ha cambiato la vita.

FS: La musica è stata parte della mia vita fin da piccolissimo. Vengo da una famiglia con solide tradizioni musicali (nonno eccellente pianista, nonna anche, madre e zio materno violino e violoncello, padre melomane, zie paterne contralti in coro polifonico)… era quasi inevitabile. Primo disco comprato con i miei soldini? RUBBER SOUL dei **Beatles** (avrò avuto sei/sette anni).

AC: I primi 45 giri dei miei genitori inizio anni Sessanta… poi mio fratello maggiore acquistò MEDDLE dei **Pink Floyd**. I **Deep Purple** mi fornirono la spinta definitiva.

AA: La musica è sempre stata molto presente nella mia famiglia, così fin da bambino ho assorbito sia la classica che la leggera. Il primo disco che ho comprato con la mia paghetta è stato LA VOCE DEL PADRONE di **Franco Battiato**.

AM: Praticamente ho ascoltato musica prima ancora di nascere! Mia madre pianista mi raccontava che scalciavo nella pancia quando suonava Beethoven e che invece mi rilassavo con Ravel e Debussy. Primi ascolti: ska e Police!

Quando avete iniziato a suonare e come avete scelto il vostro campo?

AB: A 13 anni. Ho iniziato con chitarra e voce e poco dopo mi sono dedicato solo al canto e alla scrittura dei testi. Tutta colpa di **Peter Gabriel**: all'epoca i dischi dei Genesis in Italia uscivano con annessa traduzione in italiano, e mi hanno aperto un mondo.

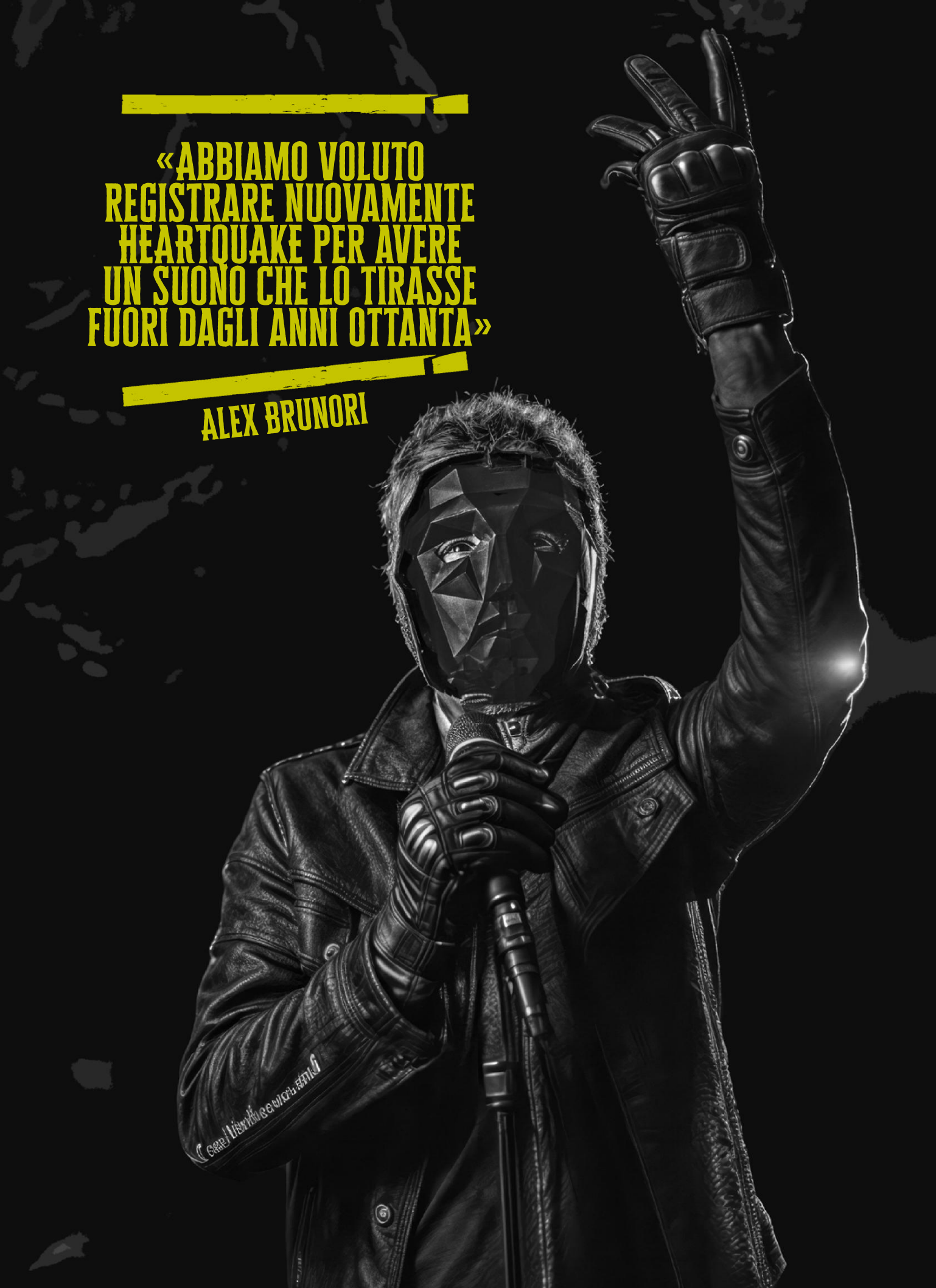
FS: Ho appreso i primi rudimenti sul pianoforte da mia nonna verso i cinque/sei anni ma in realtà ho sempre avuto una certa propensione. Verso gli undici anni la prima chitarra e intorno ai tredici i primi gruppetti, fino ad arrivare a lavorare con la musica.

AC: Mio fratello suonava la chitarra e gli serviva il bassista (avrei preferito la batteria ma per ragioni di spazio…) e optai per la chitarra a quattro corde.

AA: Ho iniziato a dieci anni su un organo Bontempi che avevo in casa fin dall'infanzia e sono andato subito a lezione da un maestro. Lui mi ha

«ABBIAMO VOLUTO REGISTRARE NUOVAMENTE HEARTQUAKE PER AVERE UN SUONO CHE LO TIRASSE FUORI DAGLI ANNI OTTANTA»

ALEX BRUNORI



fatto appassionare a tutti gli aspetti del suonare, ha saputo coinvolgermi e farmi divertire: un bambino di dieci anni non avrebbe potuto chiedere di meglio.

AM: Iniziato con il pianoforte, avendo mia madre pianista e insegnante, poi il violino e il basso con una lunga militanza nel mondo della musica bluegrass. La batteria invece arrivò per caso negli anni del liceo: il batterista del mio primo gruppo era un po' latitante alle prove così lo sostituivo io, finché qualcuno disse 'perché non la suoni tu la batteria'?

Sopra: l'artwork dell'album è opera di Alex Brunori. Sotto: Andrea Castelli (basso).

ENRICO ROLANDI

Quando e con quali artisti avete scoperto il rock progressivo? Secondo voi cosa può significare oggi questo strano "termine"?

AB: Genesis, Yes, King Crimson, VDGG, Jethro Tull, Gentle Giant, ELP e tutto il prog anglo-europeo anni Settanta. Oggi – paradossalmente – per trovare gruppi progressivi nel senso originale del termine bisogna uscire dal prog.

FS: Nel mio caso alle scuole medie, per via dei fratelli maggiori di alcuni compagni di classe, grazie ai quali venni in contatto con Genesis, Pink Floyd, Gentle Giant e PFM. Parlando al passato si intendeva un genere che non fosse legato ai classici stilemi del rock and roll e cercasse contaminazioni di ogni tipo, oggi purtroppo è spesso sinonimo di un qualcosa molto codificato e un po' chiuso in se stesso.

AC: A tredici anni fui folgorato dagli Yes e King Crimson, allora tutto il rock era musica "pop", il termine progressivo non esisteva. Questo strano termine potrebbe significare una progressione in campo artistico fregandosene del mercato e delle mode. I KC stessi sono un valido esempio.

AA: Ho cominciato ai tempi del liceo dal rock classico, Led Zeppelin e Pink Floyd su tutti, e quasi subito mi sono avvicinato agli Yes, che ancora considero la mia band del cuore, per poi raggiungere tutti gli altri gruppi. Il significato del termine è un mistero, ed è bene che resti tale in modo da potersi continuamente accapigliare sui social in appassionanti discussioni interminabili…

AM: Trovai FOXTROT dei Genesis sul giradischi della mia ragazza quando facevo il liceo. Dopo averlo ascoltato rimasi folgorato al punto che mi misi subito a cercare una band di rock progressivo a Roma. Trovai un annuncio sul giornale «Porta Portese» dei Jettison Ballast, band in cui Alex era il cantante, e lui in seguito mi propose di entrare nei nascenti Leviathan.

Influenze vere?

AB: Dai solisti come Peter Gabriel, Kate Bush, Tori Amos, David Sylvian, Laurie Anderson, David Bowie, a band come Talking Heads, Rush, Sigur Rós, Radiohead. Dal minimalismo di Philip Glass e Steve Reich all'ambient di Brian Eno e Steve Roach per finire con il nuovo classicismo di Max Richter, Olafur Arnalds, Jóhann Jóhannsson.

FS: In ambito prog sicuramente Genesis, Camel, UK, Kansas e molti altri, poi, nello specifico chitarristico, senz'altro Hackett, Latimer, Holdsworth, Gilmour ma anche tanti altri. Personalmente, a parte liscio, trap e lirica, ascolto e apprezzo di tutto.
AC: Inizialmente Chris Squire in assoluto, poi Jack Bruce e Jaco Pastorius, ma lui era inarrivabile. Poi Gerry McAvoy, bassista del mio amato Rory Gallagher.
AA: Naturalmente tutti i gruppi storici degli anni Settanta ma al di fuori del prog certamente l'opera lirica di cui sono un grande amante: Mozart, Verdi, Wagner e soprattutto Puccini. Mi piacerebbe contagiare i fan del prog con questa passione perché il teatro musicale ha molto in comune con la musica che ci piace, con i concept e con le opere rock.
AM: Da batterista, la musica *progressive* che apprezzo fa spesso riferimento alla batteria e quindi ai batteristi: Phil Collins, Bill Bruford, Neil Peart, Chester Thompson, ma anche Vinnie Colaiuta, Simon Philips, Chad Wackerman, Danny Carey e molti altri. Del resto è lo strumento che si discosta di più dal ruolo generico di accompagnamento ritmico che ha nel pop e spesso anche nel rock. Non avrei mai fatto il batterista di un gruppo "non progressive".

«OGNI BRANO HA SUBITO CAMBIAMENTI MA TUTTI "DI CESELLO"»

ANDREA AMICI

Fabio Serra (chitarra), componente anche dei Røsenkreütz, nel suo studio di registrazione.

Perché Leviathan?

AB: A quattordici anni quando ho formato la prima band al liceo. Ho scelto il nome senza alcuna esitazione. Mi piaceva per i due significati contrapposti: da una parte un gigante marino del profondo, portatore di caos, simbolo dell'inconscio, e dall'altra l'opera di Hobbes, che teorizza uno Stato che evita la distruzione del genere umano imponendo una concezione etica della convivenza, simbolo del Super-io.

Il "Leviatano" non è più parcheggiato e si è rimesso in moto sul serio? Come mai per ricominciare avete deciso di rifare il vostro primo album?

AB: Abbiamo deciso di rifare HEARTQUAKE per tre motivi:
1) farlo conoscere e apprezzare alle nuove generazioni del prog, che non ci hanno mai ascoltato, nella sua forma migliore: con una registrazione professionale e un suono che lo tirasse fuori dagli anni Ottanta;
2) per trovare l'amalgama e l'affiatamento con la nuova formazione, lavorando a un'opera consolidata e prendendo come riferimento le origini della band;
3) per sperimentare con il concetto di "reboot" che – ad esempio – nel cinema risulta una pratica piuttosto comune.
AA: Risposta scherzosa… perché io nel primo album ancora non c'ero. Risposta seria… perché io nel primo album ancora non c'ero!!!
AM: In realtà è nato tutto dall'idea di una *reunion* con i componenti della prima line-up dei Leviathan

Pagina interna del booklet di HEARTQUAKE/REDUX.

per fare un concerto/evento. Durante quelle prime prove in sala, Alex ci propose un progetto più ambizioso, che includeva la registrazione di HEARTQUAKE/REDUX e molte altre cose…

In quale modo avete scelto i musicisti per completare la formazione, Fabio Serra e Andrea Castelli?

AB: quando Andrea Amici e Andrea Moneta mi hanno proposto di tornare nella formazione, mi sono subito rivolto a Fabio Serra. A parte la stima professionale, siamo amici di lunga data e abbiamo già collaborato in un paio di occasioni (ho scritto per lui il testo della suite dei Røsenkreütz, *Back To The Stars*). Proprio Fabio mi ha proposto di sentire Andrea Castelli e il resto, come si dice, è storia.

Registrazioni, missaggio, costruzione del suono. Quanto tempo avete impiegato a realizzarlo? Abitate tutti in posti diversi quindi presumo abbiate registrato a distanza e in solitaria…

Andrea Amici (tastiere).

FS: Sì, è stato un lavoro un po' complesso. Ognuno ha registrato a casa propria o nel proprio studio di riferimento. Tutto poi è stato convogliato nel mio studio (Opal Arts Studio) dove ho effettuato un enorme lavoro di adattamento dei file ricevuti (ognuno ha registrato con una DAW differente) e ottimizzazione, successivamente ho proceduto al missaggio, scambiando continuamente file con tutti per avere feedback e fare le modifiche del caso. Il mio studio, come sai, è una struttura professionale dove mi sono anche un po' specializzato in questo genere per cui il lavoro si è sviluppato abbastanza agilmente, una volta montati i contributi. È stato chiaramente realizzato interamente in dominio digitale anche se con diversi step intermedi in analogico… insomma, il meglio dei due mondi.

AA: Per le parti di tastiere ho registrato nel mio home studio e poi ho inviato le tracce a Fabio. Questo modo di lavorare forzatamente a distanza allunga un po' le tempistiche ma funziona egregiamente.

AM: Per la registrazione della batteria, che ho realizzato a Nottingham (UK), mi sono fatto aiutare da Ryan Stevenson, con il quale collaboro dal 2017 a Zopp, il suo progetto musicale di rock progressivo. Per l'occasione comprai un nuovo set di batteria, ora sono arrivato ad averne tre in UK e uno in Italia!

Una per una: tutte le canzoni

AA: Per la musica do un'unica risposta che vale per tutti i brani. Ogni brano ha subito cambiamenti ma tutti "di cesello". In un certo senso i cambiamenti più importanti sono stati proprio quelli che si sentono meno ma che nell'insieme smussano vecchie asperità o rimediano a ingenuità di scrittura dovute all'inesperienza dell'epoca e amalgamano meglio tra di loro le parti dei vari strumenti.

AM: Il mio approccio alla batteria è stato filologico, ovvero risuonare le parti come erano state concepite e con minime variazioni, aggiungendo eventualmente qualche nuovo drum fill. La cosa più interessante è stata avere un metronomo da seguire: nei primi due dischi era impensabile e ora invece è un requisito imprescindibile per registrare a distanza.

A) *The Waterproof Grave*

AB: Un testo gotico. Quando l'ho scritto, nel 1987, volevo fare una storia in stile E.A. Poe nella quale una persona, buttata in mare dal suo migliore amico, torna dopo molti anni, scarnificata dai pesci, per vendicarsi e cavargli gli occhi. Oggi, purtroppo, la riferisco al dramma dei migranti nel Mediterraneo e a cosa accadrebbe se potessero tornare indietro per vendicarsi di chi li ha lasciati morire in mare.

B) *Hellishade Of Heavenue*

AB: Una canzone d'amore e di come questo ti possa portare in inferno e in paradiso allo stesso tempo (il titolo, tra l'altro è un gioco di parole che si traduce con "L'Ombra Infernale di Viale Paradiso"). Per inciso, è l'unico brano al quale ho aggiunto una linea al testo "*And thirty years on, I am still locked in this place*" ("e dopo trent'anni sono ancora rinchiuso in questo posto"), un in-joke sul fatto che sono tornato nella band dopo trent'anni.

C) *Only Visiting This Planet*

AB: Altro testo che è stato paradossalmente fin troppo profetico. Tratta

di un alieno che, in visita sulla terra, dopo aver visto cosa succede su questo pianeta, fa un discorso alle Nazioni Unite, avvertendo che a causa delle guerre il mondo sta per esplodere.

D) *Up We Go*
AB: Liricamente molto (anzi, fin troppo) influenzato dalle storie corali, multi-personaggio, tipo *Harold The Barrel* dei Genesis. Detto questo, ancora oggi il protagonista, che taglia a pezzi i genitori per calcolare quanti palloncini servono per portare in cielo una persona, mi intriga.

E) *The Dream Of The Cocoon*
AB: Una canzone dedicata a chiunque si trovi ad affrontare una trasformazione radicale, metaforica o fisica, e ricordargli che, una volta usciti dal bozzolo in una nuova forma alata, si può finalmente volare.

F) *Heartquake*
AB: È un testo estremamente personale. Durante la registrazione del disco originale, mio padre fu costretto ad affrontare un'operazione cardiaca piuttosto complessa a Indianapolis. Partii con lui, mia madre e mio fratello minore (oggi batterista dei Revelation) e fu un'esperienza molto dura da affrontare. Anche oggi, a tanti anni di distanza, è difficile per me cantare questo brano.

Siete contenti?
AA: Moltissimo. L'intenzione era quella di non snaturare le composizioni e gli arrangiamenti originali ma di nobilitarli al massimo e sono convinto che ci siamo riusciti bene. Sul lato tecnico avendo alla consolle un vero e proprio fuoriclasse la riuscita non poteva che essere eccellente, e se non lo fosse stata la colpa sarebbe stata solo e soltanto di noi "suonatori".
AM: Personalmente, penso che il risultato sia andato oltre ogni aspettativa, perché non solo i brani hanno acquistato in dinamica, esecuzione, sonorità, ma sono stati traghettati con successo dal mondo di allora in quello dominato dal "*progressive* muscolare", dove spesso spopola la tecnica a scapito della melodia. HEARTQUAKE/REDUX ribadisce l'importanza del "cuore" dentro l'Intelligenza Artificiale.

«IL MIO APPROCCIO ALLA BATTERIA È STATO FILOLOGICO, OVVERO RISUONARE LE PARTI COME ERANO STATE CONCEPITE»

ANDREA MONETA

Copertina originale e nuova...
AB: All'epoca, quella copertina pittorica apribile (tecnicamente, gatefold) – opera dell'illustratore Domenico LaCava – fu un punto di forza dell'album, soprattutto perché allora le copertine erano quasi tutte fotografiche (e spesso povere di idee). Con la nuova edizione, e da direttore creativo, ho solo colto l'occasione per sottolineare l'importanza che l'artwork ricopre nel prog.

State lavorando a un nuovo album? La vostra musica in quale direzione andrà? La formazione rimarrà questa?
AB: Non molti sanno che dopo HEARTQUAKE e BEE YOURSELF, **Sandro Widerk** (autore delle musiche) aveva composto altri due lavori. Si trattava di un album doppio, temporaneamente accantonato perché all'epoca lo ritenemmo troppo complesso per farlo uscire come terzo lavoro. Il titolo di questo album era TESTUDO e, pur non essendo un concept, le storie erano tutte a tema esoterico. Abbiamo deciso quindi di riportarlo in vita come prossimo disco di brani originali, mantenendo il titolo e le stesse storie, ma ricomponendo la musica.

Andrea Moneta (batteria), componente anche del gruppo ZOPP.

Cinquant'anni di CRIME OF THE CENTURY

(1974/2024)

Dopo aver rischiato seriamente di sciogliersi, il 25 ottobre del 1974 i **Supertramp** pubblicano il loro terzo album, CRIME OF THE CENTURY, raggiungendo la quarta posizione nelle classifiche britanniche. È solo l'inizio di una splendida cavalcata destinata a proseguire per tutto il decennio.

Testo: **Paolo Carnelli**

La formazione classica dei Supertramp. Da sinistra: Thomson, Siebenberg, Helliwell, Hodgson e Davies.

"Super chi??" Nella primavera del 1973, l'avventura dei Supertramp sembra arrivata al capolinea. Sono ormai trascorsi quasi due anni dalla pubblicazione di INDELIBLY STAMPED, secondo lavoro della band, e nonostante l'invitante copertina l'album è passato praticamente inosservato. Basti pensare che durante l'ultimo tour in Scandinavia il gruppo rimane bloccato oltre Manica perché non ha i soldi per pagare il traghetto per ritornare a casa. Quando Roger Hodgson e Dougie Thomson si recano negli uffici londinesi della A&M Records, lo sguardo spaesato da parte dei dipendenti della casa discografica la dice lunga sulla situazione. "Super chi??".

Falsa partenza

I Supertramp erano nati nel 1969 dall'incontro tra il tastierista e cantante **Rick Davies**, ex Joint, e il cantante e polistrumentista **Roger Hodgson**. I due, insieme al chitarrista e futuro paroliere dei King Crimson, **Richard Palmer-James**, e al batterista **Robert Miller**, pubblicano nel 1970 il debut album omonimo. Poco dopo, l'organico della band viene quasi totalmente rinnovato. Segue il già citato INDELIBLY STAMPED (1971) e ulteriori cambiamenti di line-up, con Hodgson che si prende carico delle parti di chitarra e l'ingresso nella band del bassista **Dougie Thomson** (Alan Bown Set). Sono proprio Hodgson e Thomson che visitano gli uffici della A&M Records e riescono a parlare con il responsabile inglese, Derek Green, spiegandogli che nonostante i primi due dischi si siano rivelati un flop hanno delle nuove canzoni pronte per essere registrate. Green gira la pratica a Dave Margereson, un giovane direttore proveniente dalla CBS Records, dove aveva messo sotto contratto musicisti come Johnny Nash, Bob Marley e Gary Moore. Margereson: "La situazione dei Supertramp era abbastanza delicata. Uno dei compiti che mi erano stati assegnati era quello di ridefinire il roster di artisti sotto contratto con la A&M Records nel Regno Unito. L'accordo con i Supertramp prevedeva la

pubblicazione di due album ed era di fatto concluso, si trattava di decidere se far valere l'ulteriore opzione o scaricarli. Così andai a vedere qualche loro concerto. Non rimasi particolarmente colpito, ma c'erano alcune nuove canzoni in scaletta, come *Dreamer* o *Bloody Well Right*, che sembravano molto interessanti. Così decisi di soprassedere in attesa di prendere una decisione definitiva". Fortunatamente dopo l'ascolto dei demo dei nuovi brani la valutazione da parte di Margereson fu positiva e l'avventura della band poté continuare.

La nuova line-up

L'estate del 1973 si rivela un momento cruciale nella storia dei Supertramp. La line-up "classica" del gruppo viene completata con l'innesto del batterista **Bob Siebenberg** e del fiatista e tastierista **John Anthony Helliwell**. I cinque musicisti intraprendono una serie di prove nel retrobottega di un negozio vicino a Kew Bridge, Londra. Nonostante la paternità dei brani sia da ascrivere a Davies e Hodgson, il contributo degli altri musicisti in fase di arrangiamento si rivela essenziale: tutti sono liberi di improvvisare e trovare le proprie parti, fino a quando i pezzi non assumono una forma più definita. Siebenberg: "Registravamo tutte le prove, poi le riascoltavamo insieme con grande attenzione per limare tutti i dettagli, rimodellando i demo originari di Rick e Roger". È il momento in cui Margereson decide di spedire la band ai Ramport Studios, di proprietà degli Who, per incidere un nuovo 45 giri e ricollocarsi sul mercato discografico. I Supertramp registrano due brani, *Land Ho* di Hodgson e *Summer Romance* di Davies, che contengono molte soluzioni compositive e timbriche destinate a sbocciare all'interno del nuovo album. Il 45 giri però vedrà la luce solo nel marzo del 1974.

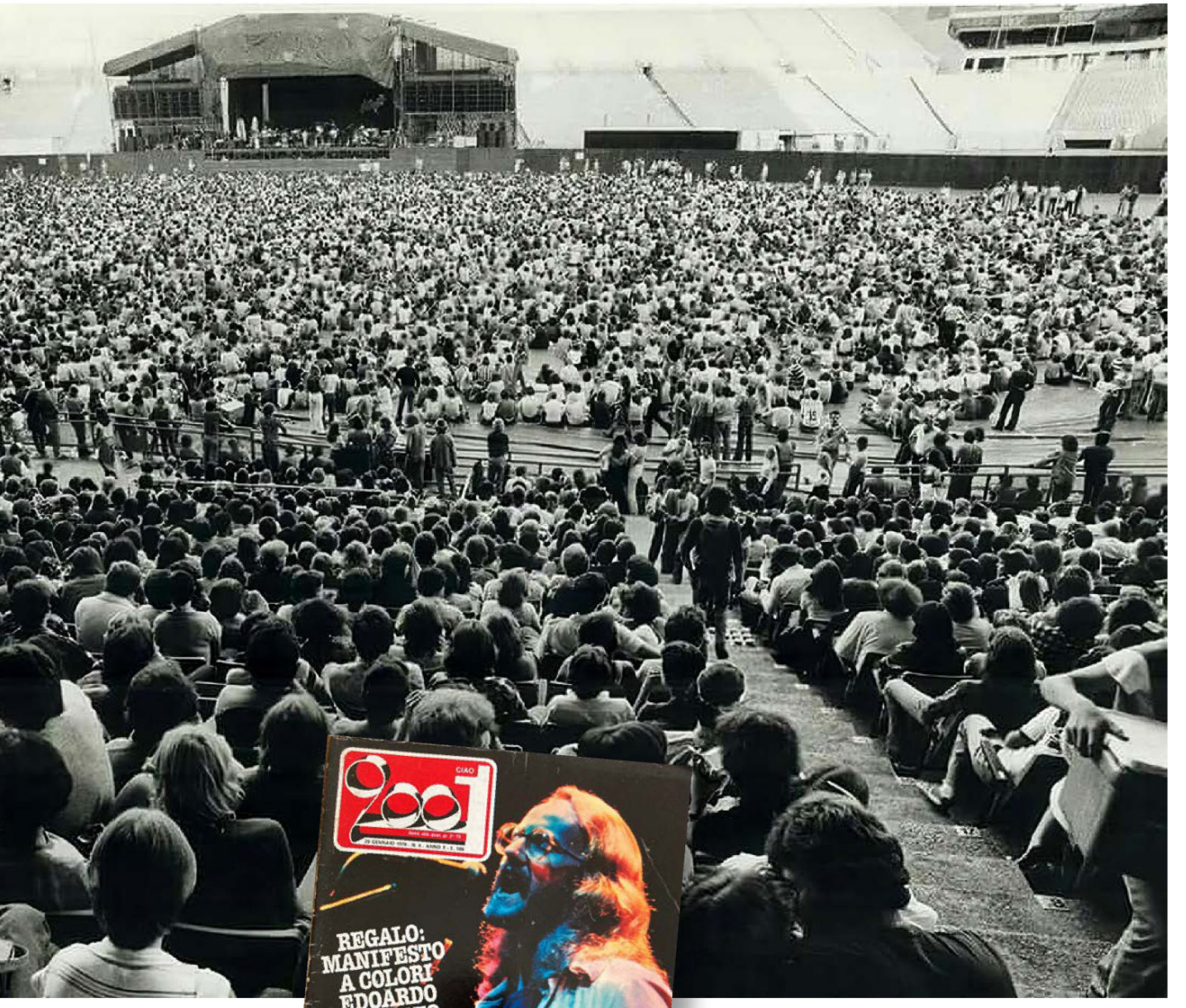
Dopo CRIME OF THE CENTURY: CRISIS? WHAT CRISIS? (1975), EVEN IN THE QUIETEST MOMENTS... (1977), BREAKFAST IN AMERICA (1979).

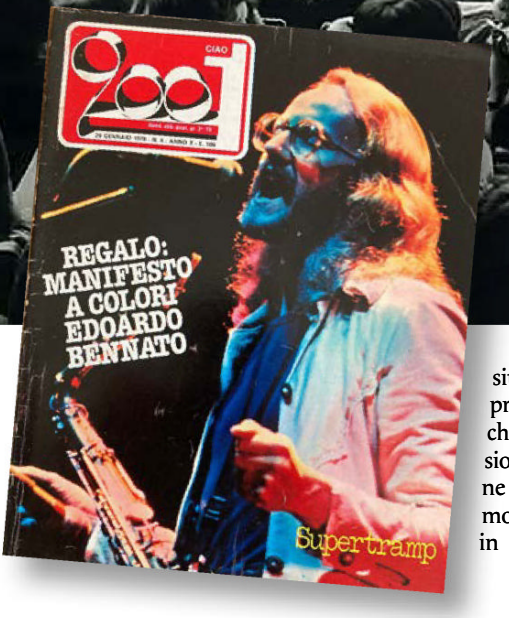
Il soggiorno nel Dorset

Subito dopo aver ultimato la registrazione del singolo, i cinque musicisti si trasferiscono in una vecchia fattoria del XVII secolo nel Dorset, sud ovest dell'Inghilterra, chiamata Southcombe, per lavorare a tempo pieno al nuovo album. È uno schema tipico delle produzioni discografiche di inizio anni Settanta: alla fase dei demo casalinghi realizzati dai singoli musicisti segue quella delle prove intensive con l'intero gruppo, spesso in location rurali che garantiscono il necessario isolamento e la necessaria concentrazione, in pratica dei veri e propri "ritiri di clausura". Solo dopo aver padroneggiato l'esecuzione di tutto il materiale, le band entravano finalmente in studio di registrazione. Margereson: "L'affitto della fattoria costava venti sterline a settimana, non poco per l'epoca. Fortunatamente c'era un piccolo supermarket lì vicino e ogni mattina passava il camion del latte, quindi i musicisti potevano alimentarsi senza grandi difficoltà". Alla fine il soggiorno a Southcombe si protrasse per oltre due mesi,

dal novembre del 1973 al febbraio del 1974. Roger Hodgson: "Era un po' la moda del momento, lo avevano fatto i Traffic e volevamo farlo anche noi. Ci chiudemmo dentro una fattoria e vivemmo insieme per alcuni mesi, per cementare l'intesa personale e provare a produrre qualcosa di speciale dal punto di vista musicale. A Southcombe tutto era magico e fin dall'inizio ci rendemmo conto che quella line-up aveva qualcosa di estremamente particolare. Lavoravamo duramente, ma ricordo quel periodo come uno dei più felici della mia permanenza nei Supertramp, perché eravamo molto uniti. Purtroppo in seguito non ci fu più la possibilità di ripetere un'esperienza del genere: finimmo per rimanere intrappolati nel turbinio di registrazioni e tour che si succedevano uno dopo l'altro senza sosta".

Nella primavera del 1975 i Supertramp vanno per la prima volta in tour negli Stati Uniti.





L'arrivo di Ken Scott

Fino a quel momento, la band si era prodotta da sola, ma questa volta tutti erano concordi sulla necessità di arruolare un produttore esterno che seguisse le sessioni di registrazione in studio. Il primo nome che venne in mente alla band fu quello dell'ex King Crimson **Ian McDonald**, ma non se ne fece nulla. Qualcuno suggerì allora Ken Scott, giovane produttore cresciuto come tecnico del suono agli Abbey Road Studios, per poi traslocare ai Trident Studios. Nel suo curriculum figuravano produzioni importanti per gente del calibro di David Bowie, Mahavishnu Orchestra ed Elton John. Coinvolgere Scott però si rivelò molto più complicato del previsto: i demo che gli furono inviati dalla casa discografica non suscitarono in lui un particolare interesse e fu solo dopo aver assistito a un concerto della band che si convinse a recarsi a Southcombe e ad accettare di produrre il nuovo disco.

La registrazione dell'album

Dopo aver lasciato la fattoria nel Dorset, nel febbraio del 1974 i Supertramp iniziarono le registrazioni di quello che sarebbe diventato CRIME OF THE CENTURY ai Trident Studios di Londra. L'approccio adottato dalla band e da Ken Scott fu estremamente creativo, con il produttore pronto a recepire le richieste dei musicisti e il gruppo stesso aperto a ogni proposta. Scott si rivelò particolarmente meticoloso nel definire il suono della batteria: l'operazione, per la quale normalmente si impiegavano alcune ore, richiese invece tre giorni di lavoro. A un certo punto venne deciso di utilizzare anche un'orchestra di trenta elementi in alcuni brani, così venne coinvolto **Richard Hewson**, direttore d'orchestra e produttore che aveva già lavorato con i Beatles. Ovviamente tutto questo ebbe un certo impatto sia sui tempi che sui costi per realizzare l'album: la A&M Records aveva già investito quasi 20.000 sterline e Margereson ebbe il suo bel da fare per calmare i responsabili dell'etichetta che non vedevano progressi tangibili. La situazione sembrò precipitare quando **Jerry Moss**, uno dei due proprietari dell'etichetta insieme a Herb Alpert, piombò in studio per verificare personalmente lo stato delle cose. Ken Scott: "Ero terrorizzato. Avevamo registrato le basi di tutti i pezzi, però mancavano ancora tutte le sovraincisioni e le parti vocali erano appena abbozzate. Soprattutto, non avevamo nessun pezzo finito. Non sapevo cosa aspettarmi, perché era la prima volta che mi capitava di avere a che fare direttamente con il proprietario di una casa discografica. Jerry arrivò in studio, si sedette e ascoltò quel poco che avevamo da sottoporgli. Terminato l'ascolto ci ringraziò e se ne andò senza dire niente". Fortunatamente il giorno dopo Ken ricevette una telefonata da parte del management della A&M in cui gli venne comunicato che a Jerry era piaciuto quello che aveva ascoltato e che aveva dato disposizione affinché la produzione dell'album procedesse per il tempo necessario e senza limiti di budget. Il gruppo lo prese in parola e rimase a registrare ai Trident Studios per altri due mesi, prima di spostarsi agli Scorpio Studios per il missaggio, impiegando altri sessanta giorni. Ma sicuramente ne valse la pena: è indiscutibile come tutta l'attenzione e il tempo spesi per realizzare l'album portarono la qualità sonora dei brani a un livello superiore rispetto alla media dell'epoca. La perfezione dell'incisione di CRIME OF THE CENTURY diventerà la pietra di paragone per tutti i lavori successivi dei Supertramp definendo uno standard alto da mantenere.[1]

Supertramp
CRIME OF THE CENTURY
(A&M, 1974)

Side One
School – 5'35"
Bloody Well Right – 4'32"
Hide In Your Shell – 6'49"
Asylum – 6'45"

Side Two
Dreamer – 3'31"
Rudy – 7'17"
If Everyone Was Listening – 4'04"
Crime Of The Century – 5'36"

- Rick Davies – vocals, keyboards, harmonica
- Roger Hodgson – vocals, guitar, pianos
- John Anthony Helliwell – saxophones, clarinet, backing vocals
- Dougie Thomson – bass
- Bob Siebenberg (credited as Bob C. Benberg) – drums, percussion

Production: Ken Scott & Supertramp

Sopra: i restanti titoli della discografia con Roger Hodgson. A lato: il mitico piano elettrico Wurlitzer che tanto ha caratterizzato il sound del gruppo.

La veste grafica

Quando CRIME OF THE CENTURY arriva nei negozi, il 13 settembre del 1974, anche l'artwork è di alto livello. Per realizzare la copertina dell'album, la band decise di affidarsi a un giovane fotografo, **Paul Wakefield**, con il coordinamento dell'art director della A&M, Fabio Nicoli. Wakefield venne invitato da Nicoli ad assistere alle prove del gruppo e gli vennero forniti tutti i testi dei vari brani, oltre che ovviamente il titolo dell'album. Il fotografo si soffermò in particolare sulla frase "*They haunt me and they taunt me in my cage*" contenuta nel testo di *Asylum* e realizzò una prima bozza in cui era presente una grata dietro alla quale era imprigionato un personaggio misterioso. Wakefield: "Fu molto importante decidere la posizione delle mani. In una delle prove effettuate infatti una delle due mani era protesa al di fuori delle sbarre, ma alla fine pensammo che l'immagine delle due mani aggrappate alla grata trasmetteva un maggiore senso di rassegnazione. Anche l'idea di dare un volto al personaggio fu scartata quasi subito". Una volta definita l'immagine centrale, bisognava decidere su quale sfondo posizionarla. Anche in questo caso vennero effettuate diverse prove e alla fine la band scelse il fondale stellato. Non appena il fabbro consegnò a Wakefield la grata con le sbarre in acciaio inossidabile, il fotografo spense le luci nel suo studio e illuminò solo la grata, che sembrava stesse fluttuando nel vuoto. Le mani, rese più bianche grazie all'uso del make up, erano quelle del fratello di Wakefield, che si prestò a rimanere immobile sotto una cappa di feltro nero fino a quando non furono completati tutti gli scatti. Poi fu il momento di realizzare il fondale: Paul prese un foglio di cartoncino nero e praticò dei fori di diversa grandezza lungo tutta la sua superficie; illuminò il fondale dalla parte posteriore con delle luci di intensità differente, in modo tale da simulare un cielo popolato da stelle più o meno distanti e dare profondità all'immagine. Purtroppo il progetto originario di ospitare l'album in una confezione gatefold venne abbandonato per contenere i costi: la A&M Records stimò in 750.000 il numero di copie necessarie per recuperare l'investimento fatto. Alla fine CRIME OF THE CENTURY ne venderà quasi nove milioni.

1 Per ottenere la massima qualità di riproduzione, Ken Scott e la band chiesero alla A&M Records di far stampare le prime copie dell'album dalla divisione della CBS che si occupava della musica classica, utilizzando la migliore qualità di vinile disponibile.

GUIDA ALL'ASCOLTO

A cura di: **Paolo Carnelli**

SIDE ONE

1. School – 5'35"

Il brano che apre l'album rappresenta un perfetto esempio della proficua collaborazione che Hodgson e Davies erano stati in grado di instaurare in fase di scrittura e arrangiamento. Nonostante la paternità del pezzo sia infatti da ascrivere principalmente a Hodgson (melodia, struttura e testo), l'apporto di Davies si rivela fondamentale per la sua riuscita, come sottolinea lo stesso Roger: "Rick ha aggiunto lo splendido assolo di pianoforte, che funziona a meraviglia, e ha contribuito in numerose parti del testo, come ad esempio quella in cui canta *Don't do this, Don't do that*". Ma soprattutto, Davies è l'ideatore della iconica introduzione, destinata a caratterizzare anche l'apertura dei concerti del gruppo. Una scelta timbricamente originale, apparentemente quasi fuori contesto, che in realtà si lega alla perfezione con le tematiche dell'album, trasmettendo da subito una sensazione di solitudine e inquietudine. Non solo, colpisce il fatto che le note dell'armonica si propaghino nel silenzio assoluto per ben quarantaquattro secondi prima che faccia la sua comparsa il cantato, a testimonianza di come negli anni Settanta ci fosse ancora una certa disponibilità da parte degli ascoltatori (e dei produttori) verso dei momenti di attesa.[1] Del resto tutta la struttura del brano – come è evidenziato nello schema – è caratterizzata da un approccio compositivo fortemente anti convenzionale: invece della canonica successione *strofa – ritornello – strofa – ritornello – variazione*, abbiamo una sequenza che prevede tre strofe e altrettante sezioni strumentali, in totale assenza di un ritornello e di una

> «Il titolo voleva solo spingere le persone a riflettere su quanto stava accadendo nel mondo»
> **Roger Hodgson**

Una delle prime formazioni dei Supertramp, con Davies e Hodgson a partire da sinistra e Richard Palmer-James nel mezzo.

1 Curiosamente, un'altra intro particolarmente celebre, ovvero quella di *Roundabout* (FRAGILE, 1971) degli Yes – caratterizzata dalla chitarra acustica e dall'effetto sonoro ottenuto grazie alle note del pianoforte rovesciato – ha esattamente la stessa durata di quella di *School*.

SCHOOL | STRUTTURA DEL BRANO	
Intro (armonica)	0'00'' – 0'44''
STROFA 1	0'45'' – 1'10''
Sezione strumentale 1	1'11'' – 1'44''
STROFA 2	1'45'' – 2'08''
Sezione strumentale 2*	2'09'' – 3'15''
Piano solo	3'16'' – 4'17''
Don't do this + esplosione strumentale	4'17'' – 4'47''
STROFA 3	4'48'' – 5'13''
Accordo conclusivo (Lam 9)*	5'19'' – 5'23''

* l'accordo conclusivo riprende le note eseguite dalla chitarra nella seconda sezione strumentale.

osservanza di schemi e regole prestabilite. Le voci dei bambini che emergono in sottofondo in concomitanza con il cantato furono registrate appositamente da Ken Scott alla scuola delle figlie e posizionate in maniera tale che l'urlo di uno dei bambini coincidesse con l'ingresso della batteria. Il testo di Hodgson pone l'attenzione sull'incapacità del sistema scolastico di preparare realmente i ragazzi alla vita che li attende all'esterno: "Quello che voglio dire non è che sia sbagliato quello che ci insegnano a scuola. Il problema sta in quello che NON ci insegnano. È quello che non ci insegnano che contribuisce a generare confusione in noi stessi. Non siamo preparati per la vita in quanto nessuno ci insegna chi siamo realmente. Ci spiegano come interagire correttamente con ciò che ci circonda e ci fanno diventare molto acculturati, ma non ci spiegano come seguire il nostro intuito o il nostro cuore. Non ci danno una spiegazione plausibile di cosa sia la vita". *School* venne pubblicata come singolo solo nel 1983 in Olanda e nel 1984 in Germania, in concomitanza con l'uscita della compilation DIE SONGS EINER SUPERGRUPPE.

2. Bloody Well Right – 4'32"

Secondo un'alternanza che verrà adottata in tutto l'album, a un brano composto e cantato da Roger Hodgson fa seguito un brano composto e cantato da Rick Davies, il quale in questo caso si premura di gettare un ponte tra i due pezzi inserendo nella parte iniziale del testo la frase "*So you think your schooling is phoney*" (Quindi pensi che la tua educazione scolastica sia poco attendibile). Dalle atmosfere più sperimentali della traccia precedente si passa – come da tradizione *daviesiana* – a un gustoso mix di hard rock, jazz e rock blues con il piano elettrico in evidenza e una struttura decisamente più lineare. Il dito stavolta è puntato contro il sistema socio-economico inglese, che sembra precludere ogni prospettiva: "*You say, It all depends on money and who is in your family tree*" (Dici che dipende tutto da quanti soldi hai e dal tuo albero genealogico). A cosa serve quindi studiare e seguire le regole se il tipo di vita che dovremo condurre da adulti è già deciso? *Bloody Well Right* venne pubblicata nel novembre del 1974 come lato B dell'unico singolo *Dreamer* ma negli Stati Uniti gli ascoltatori la preferirono al lato A, spingendola fino alla trentacinquesima posizione in classifica e rendendola di fatto la prima vera hit dei Supertramp in America.

3. Hide In Your Shell – 6'49"

La terza traccia di CRIME OF THE CENTURY emerge dal soggiorno a Southcombe. Roger Hodgson compone molto velocemente la parte musicale e scrive un testo inequivocabile: "Ricordo che all'epoca mi sentivo molto solo, sia a livello personale che all'interno del gruppo, perché non trovavo nessuno con cui condividere il mio percorso spirituale. Il testo racconta la storia di una persona che si sente talmente sola da voler abbandonare il mondo in cui vive, perché la vita stessa è diventata troppo dolorosa per lui. Alla fine decide di chiudersi nel suo guscio (*shell*) per evitare di essere ferito dagli altri, come è capitato di fare anche a me a volte. Il messaggio è chiaro e semplice: so come ti senti perché ci sono passato anch'io, non sei solo. In un certo senso si tratta di un messaggio di speranza per aiutare tutte le persone in difficoltà a uscire dal proprio guscio. Mi è capitato spesso di ascoltare delle canzoni di altri artisti nei momenti di difficoltà e trarne grande giovamento. Sapere che con

PROFILI CRIMINALI

Da CRIME OF THE CENTURY la line-up dei Supertramp è destinata a rimanere invariata per quasi un decennio, ovvero fino alla pubblicazione di ...FAMOUS LAST WORDS... (1982). Conosciamo meglio i cinque eccezionali musicisti che ne hanno fatto parte.

Nome: **Roger Hodgson**
Strumento: **voce, chitarra, tastiere, basso**
Data di nascita: **Portsmouth, 31 marzo 1950**
Membro fondatore e autore dei principali successi del gruppo, come *Dreamer*, *Give A Little Bit*, *Take The Long Way Home*, *The Logicai Song* e *Breakfast In America*. Abbandona la band nel 1983 dopo la pubblicazione di ...FAMOUS LAST WORDS... e il completamento del relativo tour, dedicandosi alla carriera solista. Il suo primo album, EYE OF THE STORM (1984), si rivela un enorme successo vendendo oltre due milioni di copie. Nel 1987, a causa di un incidente domestico, sembra impossibilitato a proseguire la sua carriera, ma fortunatamente torna in attività pubblicando altri due album solisti e andando in tour. Nel 1990 riceve la proposta da parte degli "Yes West" – Squire, White, Rabin e Kaye – di entrare a far parte del gruppo, poi declinata. Di questo suggestivo incontro rimane come testimonianza *Walls*, brano scritto insieme a Trevor Rabin e poi pubblicato dagli **Yes** su TALK nel 1994. Da notare come nel primo omonimo album dei Supertramp, oltre a cantare e suonare la chitarra acustica, Hodgson suoni anche il basso.

Nome: **Richard Davies**
Strumento: **voce, tastiere**
Data di nascita: **Swindon, 22 luglio 1944**
Rick Davies è l'altro membro fondatore dei Supertramp e alter ego di Hodgson, con cui forma una singolare sinergia simile per certi versi a quella che nei Beatles ha visto protagonisti John Lennon e Paul McCartney. Dalla sua penna sono usciti successi come *Rudy*, *Bloody Well Right*, *Crime Of The Century*, *From Now On*, *Ain't Nobody But Me*, *Goodbye Stranger* e *Just Another Nervous Wreck*. Quando Hodgson abbandona il gruppo nel 1983, Davies rimane al timone della band, guidandola alla pubblicazione di altri quattro album e relativi tour.

Nome: **Dougie Thomson**
Strumento: **basso**
Data di nascita: **Glasgow, 24 marzo 1951**
Thomson prende parte alle audizioni come bassista dei Supertramp nel febbraio del 1972, dopo aver fatto parte degli **Alan Bown Set** a partire dal settembre del 1971. È in questa occasione che conosce il fiatista e polistrumentista John Halliwell. Ingaggiato temporaneamente per rimpiazzare nei concerti Frank Farrell, entra a far parte del gruppo nel 1973, occupandosi anche delle questioni manageriali. È presente in tutti gli album dei Supertramp da CRIME OF THE CENTURY a FREE AS A BIRD (1987). Non ha partecipato alle successive *reunion* della band né collaborato con altri artisti, dedicandosi all'editoria in ambito musicale.

Nome: **Bob Siebenberg**
Strumento: **batteria**
Data di nascita: **Glendale, 31 ottobre 1949**
Il californiano Bob Siebenberg è l'unico musicista americano del gruppo. Dopo aver suonato con varie band, nel novembre del 1969 forma i **Redeye** con Scott Gorham alla chitarra (poi con i Thin Lizzy), Derek Beauchemin alle tastiere, Ron Reeves alla voce e Rick Hart al basso. Il progetto ha vita breve e nell'aprile del 1970 Bob decide di trasferirsi in Inghilterra. Nell'estate del 1971 risponde a un annuncio sul «Melody Maker» ed entra a far parte dei **Bees Make Honey**, con i quali registra l'album MUSIC EVERY NIGHT. Nella primavera del 1973 i BMH aprono i concerti dei Supertramp e Siebenberg viene notato da Davies e Hodgson, che gli chiedono se vuole fare qualche prova con loro, dato che sono in cerca di un nuovo batterista. Da allora ha sempre fatto parte del gruppo e ha pubblicato anche due album solisti.

Nome: **John Helliwell**
Strumento: **fiati, tastiere**
Data di nascita: **Todmorden, 15 febbraio 1945**
Dopo la militanza negli Alan Bown Set (dal 1966), nell'estate del 1973 Helliwell entra nei Supertramp. Da quel momento prenderà parte a tutte le registrazioni in studio e ai vari tour della band, anche dopo l'abbandono di Hodgson, ricoprendo fin da subito il ruolo di "maestro di cerimonia", occupandosi di interagire con il pubblico durante i concerti. Nel 1987 ha suonato in A MOMENTARY LAPSE OF REASON dei Pink Floyd. Nel 2016 ha registrato il clarinetto per i Pineapple Thief in *Fend For Yourself* (YOUR WILDERNESS). Helliwell porta avanti il progetto Super Big Tramp Band, una jazz big band che ripropone i brani dei Supertramp in versione riarrangiata e strumentale.

Didascalia di base nera

questa canzone sono riuscito a essere di conforto per gli altri è una cosa meravigliosa". Hodgson al Wurlitzer e Davies all'Hammond si dividono le parti di tastiera, mentre il "piccolo coro" è formato da Christine Helliwell e Vicky Siebenberg, mogli di John e Bob, oltre che da Scott Gorham, fratello di Vicky e chitarrista dei Thin Lizzy. Molto interessante anche l'arrangiamento della batteria a partire da 3'10", con il primo colpo sul timpano in levare e il delay applicato al rullante, un'idea di Roger Hodgson e Ken Scott emersa durante le sessioni di registrazione. Per produrre il caratteristico suono acuto che si sente in sottofondo durante il ritornello venne invece utilizzato un "musical saw player" reclutato in strada.

4. Asylum – 6'45"

La prima facciata dell'album si conclude in maniera maestosa e malinconica con un brano di Davies, impreziosito dalla presenza di un'orchestra di trenta elementi condotta da Richard Hewson (The Beatles, Bee Gees), al quale è da attribuire anche la paternità degli arrangiamenti orchestrali. Ancora una volta è presente a livello tematico un collegamento con la traccia precedente: la solitudine e la mancanza di comunicazione possono infatti arrivare a scollegare l'individuo dalla società al punto da spingere gli altri a confinarlo in una clinica psichiatrica.

A sinistra: alcuni singoli dei SUPERTRAMP. Sopra: Davies e Hodgson insieme sul palco.

Don't arrange to have me sent to no asylum
I'm just as sane as anyone
It's a just a game
I play for fun, for fun
[…]
Just when I'm down, I'll be the clown
I'll play the fool

Non prendere accordi per mandarmi in manicomio
Sono sano di mente come tutti
È solo un gioco
Che faccio per divertimento
[…]
Quando mi sento giù, faccio il clown
Faccio finta di essere pazzo

Il suono dell'orologio a cucù inserito nella parte finale è un riferimento alla pazzia, poiché in inglese il termine *cuckoo* può significare anche *pazzo*. Nel testo del brano è presente anche la frase che ha ispirato la copertina di Paul Wakefield "*They haunt me and they taunt me in my cage*" (*Mi hanno perseguitato e deriso all'interno della mia gabbia*).

SIDE TWO

1. Dreamer – 3'31"

La seconda facciata dell'album si apre con la traccia più corta – poco più di tre minuti – e più accessibile. La nascita di *Dreamer* risale all'estate del 1969, come ricorda l'autore Roger Hodgson: "Quando ho composto *Dreamer* ero un adolescente che aveva tanti sogni. Uno di questi era girare il mondo con una rock band, come i Beatles, un sogno che sono felice di essere riuscito a realizzare. Mi sono sempre considerato un sognatore, quindi mi è venuto spontaneo scrivere un pezzo del genere. All'epoca avevo appena conosciuto Rick e mi ero fatto prestare il suo Wurlitzer. Ero così eccitato all'idea di poterlo suonare che non appena rimasi a casa da solo mi ci buttai sopra: immediatamente venne fuori questa canzone, che fissai su un semplice registratore a due tracce per poi sovraincidere un sacco di tracce vocali. Il risultato fu pura magia". Forse proprio a causa di questa intrinseca magia catturata dal demo, la registrazione di *Dreamer* risultò molto più problematica del previsto. Alla fine la band decise di suonare sopra al demo originale, replicando le varie parti presenti e basandosi su quelle per creare la base ritmica. Come era già accaduto con *School*, anche in questo caso di contributo di Davies alla composizione di Hodgson risulta decisivo: "Rick ha ideato la parte in cui canto *Dreamer, come on and dream and dream along*. Aveva quel modo peculiare di inventarsi delle piccole aggiunte per le mie canzoni, mentre il mio contributo ai suoi pezzi era più in termini di arrangiamento. In quel periodo io e Rick formavamo una bella coppia: il fatto che nel gruppo ci fossero due compositori dava vita a una salutare competizione che spingeva entrambi a dare il meglio". Ovviamente, dato lo spirito sbarazzino del brano e la sua durata contenuta, *Dreamer* venne scelta come singolo e pubblicata su 45 giri nel novembre del 1974, raggiungendo la tredicesima posizione delle classifiche britanniche. Assolutamente da rivedere in rete la performance live di questo brano all'Old Grey Whistle Test del 1974, durante la quale il fiatista John Helliwell sfrega il bordo di alcuni bicchieri posizionati sopra la sua tastiera per ottenere un effetto sonoro particolare.

Il 45 giri *Land Ho / Summer Romance* pubblicato nel marzo del 1974.

School venne pubblicata come 45 giri solo nel 1983 in Olanda e nel 1984 in Germania. In basso a destra: il produttore Ken Scott.

2. Rudy – 7'17"

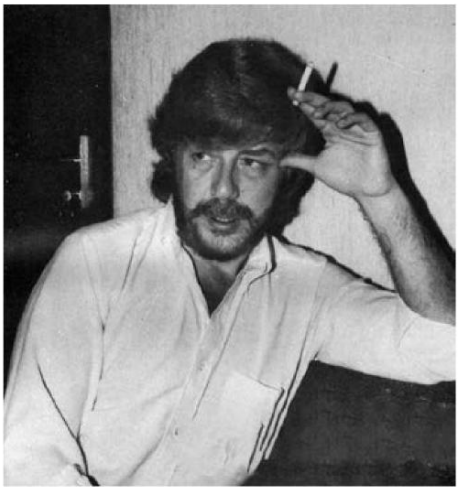
Dal brano più corto a quello più lungo, sempre seguendo l'alternanza tra le composizioni firmate da Hodgson e quelle firmate da Davies. *Rudy* è a parere di chi scrive la traccia più emozionante dell'album. Una mini suite incentrata sulla figura triste e malinconica del protagonista, ritratto nel suo peregrinare senza meta a bordo di un treno di cui conosce a malapena la destinazione:

Rudy's on a train to nowhere, halfway down the line
He don't want to get there, but he needs time
He ain't sophisticated, nor well-educated
After all the hours he wasted, still he needs time
He needs time
He needs time for livin'

Rudy è su un treno che non va da nessuna parte, a metà strada
Non vuole andare là, ma ha bisogno di tempo
Non è troppo sofisticato, né troppo educato
Dopo tutte le ore che ha perso ha ancora bisogno di tempo
Ha bisogno di tempo
Ha bisogno di tempo per vivere

Secondo Hodgson, si tratta di un testo autobiografico: "Penso che Rudy sia in realtà Rick, o almeno voglia raccontare il modo in cui lui si vedeva quando si guardava dentro. Mentre viaggiava su quel treno verso il nulla, Rudy aveva la stessa fisionomia di Rick: una persona suscettibile con la quale non è semplice comunicare, che non riesce a socializzare, sola, senza una fidanzata. Ma al tempo stesso, un tipo molto interessante una volta che hai imparato a conoscerlo, nonostante non fosse una cosa facile dato che era molto introverso". Il treno è ovviamente il filo conduttore della storia, quindi non c'è da meravigliarsi che il pezzo si apra con i rumori ambientali tipici di una stazione ferroviaria: le registrazioni furono effettuate da Davies e Helliwell con un Nagra a Paddington Station. Intenzionalmente negli annunci dello speaker sono menzionate le stazioni di Didcot e Swindon, ovvero quelle nell'area dove Roger viveva all'epoca e nella città natale

«Penso che Rudy sia in realtà Rick, o almeno rappresenti il modo in cui lui si vedeva»
Roger Hodgson



di Rick. Dopo una serie di brillanti variazioni musicali sostenute anche dall'intervento dell'orchestra, la canzone si conclude riprendendo il mood iniziale, in ossequio alla inesorabile circolarità della storia narrata:

Now he's just come out the movie
Numb of all the pain,
Sad but in a while he'll soon be
Back on his train

Ora è appena uscito dal cinema
anestetizzato da tutto il dolore che prova
È triste ma tra un attimo sarà
di nuovo seduto sul suo treno

3. If Everyone Was Listening – 4'04"

Hodgson riprende il timone con una suggestiva ballata condotta dal pianoforte. L'ispirazione stavolta viene da Shakespeare e dalla commedia pastorale in cinque atti *As You Like* (Come vi piace), scritta a cavallo tra XVI e XVII secolo. L'opera contiene uno dei soliloqui più famosi e citati di Shakespeare, "*All the world is a stage and all the men are merely players*" (Tutto il mondo è un palcoscenico e tutti gli uomini sono solo attori). Un pensiero che si sposa alla perfezione con il senso di disillusione che caratterizza gran parte dell'album. "Effettivamente ci sono dei momenti in cui le nostre vite sembrano solo una recita e il mondo intorno a noi un grande palcoscenico", spiega Roger. "Ma questa canzone parla anche di come sia necessario provare a comprendere cosa è veramente reale nelle nostre vite e coltivare l'amore in un mondo che sta cadendo a pezzi".

I Supertramp portarono in tour CRIME OF THE CENTURY nel Regno Unito nel gennaio del 1975.

4. Crime Of The Century – 5'36"

L'album si conclude in maniera apocalittica con la title-track, in cui arriva la condanna senza appelli per la società ingorda e assetata di fama e di ricchezza che sta distruggendo il pianeta:

Now they're planning the crime
of the century
Well, what will it be?
Read all about their schemes and
adventuring
Yes, it's well worth a fee
So roll up and see
How they rape the universe
How they've gone from bad to worse

Ora stanno progettando il crimine del secolo
Allora, quale sarà?
Puoi leggere tutta la storia dei loro complotti e delle loro avventure
Sì, vale proprio la pena
Quindi vieni a dare un'occhiata e scopri
Come violentano l'universo
Come sono andati di male in peggio

Purtroppo la speranza di invertire la tendenza si incrina al momento della terribile scoperta finale: anche noi, inconsapevolmente, siamo parte del meccanismo criminale e stiamo prendendo parte alla distruzione del pianeta.

Who are these men of lust, greed and glory?
Rip off the masks and let's see
But that's not right, oh, no,
what's the story?
But there's you and there's me
That can't be

Chi sono questi uomini assetati di lussuria, avidità e gloria?
Togliamogli la maschera e diamo un'occhiata
Ma non è possibile, oh no, che storia è questa?
Sotto le maschere ci siamo io e te
Non può essere

La genesi del brano risale all'incirca al 1971, quando Davies e Hodgson condividevano attivamente vita e musica, anche se il testo è stato scritta la notte prima della registrazione. Nella coda strumentale della canzone brilla il talento di John Helliwell, che si produce in un lungo assolo di sassofono: "Indubbiamente per me *Crime Of The Century* rappresenta un pezzo speciale, anche perché è stato uno dei primi che ho suonato con i Supertramp e che non abbiamo mai smesso di eseguire dal vivo. È diventato nel tempo il culmine dei nostri concerti. Indubbiamente il mio assolo di sax riveste un ruolo molto importante. Si tratta di un assolo diverso dagli altri, perché è l'unico a essere stato scritto in studio insieme a Rick. Quando Richard Hewson ha realizzato l'arrangiamento orchestrale infatti ci siamo accorti che l'assolo che avevo registrato in precedenza non si sposava bene con la sua partitura e quindi ne abbiamo creato uno nuovo appositamente, in cui sono presenti anche dei riferimenti ad altri brani dell'album". Quale sia effettivamente il "crimine del secolo" a cui fa riferimento il titolo del brano (e dell'album) è una domanda tuttora rimasta senza risposta. "Ci chiesero se avesse qualcosa a che fare con il presidente Nixon e lo scandalo Watergate, ma in realtà non c'era un riferimento particolare", ricorda Hodgson. "Era solo un modo per spingere la gente a domandarsi cosa stesse succedendo nel mondo". Forse il crimine più grande sarebbe proprio quello di non riuscire ad amare un capolavoro come CRIME OF THE CENTURY.

Supertramp **DISCOGRAFIA** *1970/1982*

- SUPERTRAMP (1970)
- INDELIBLY STAMPED (1971)
- CRIME OF THE CENTURY (1974)
- CRISIS? WHAT CRISIS? (1975)
- EVEN IN THE QUIETEST MOMENTS... (1977)
- BREAKFAST IN AMERICA (1979)
- PARIS (live, 1980)
- ...FAMOUS LAST WORDS... (1982)

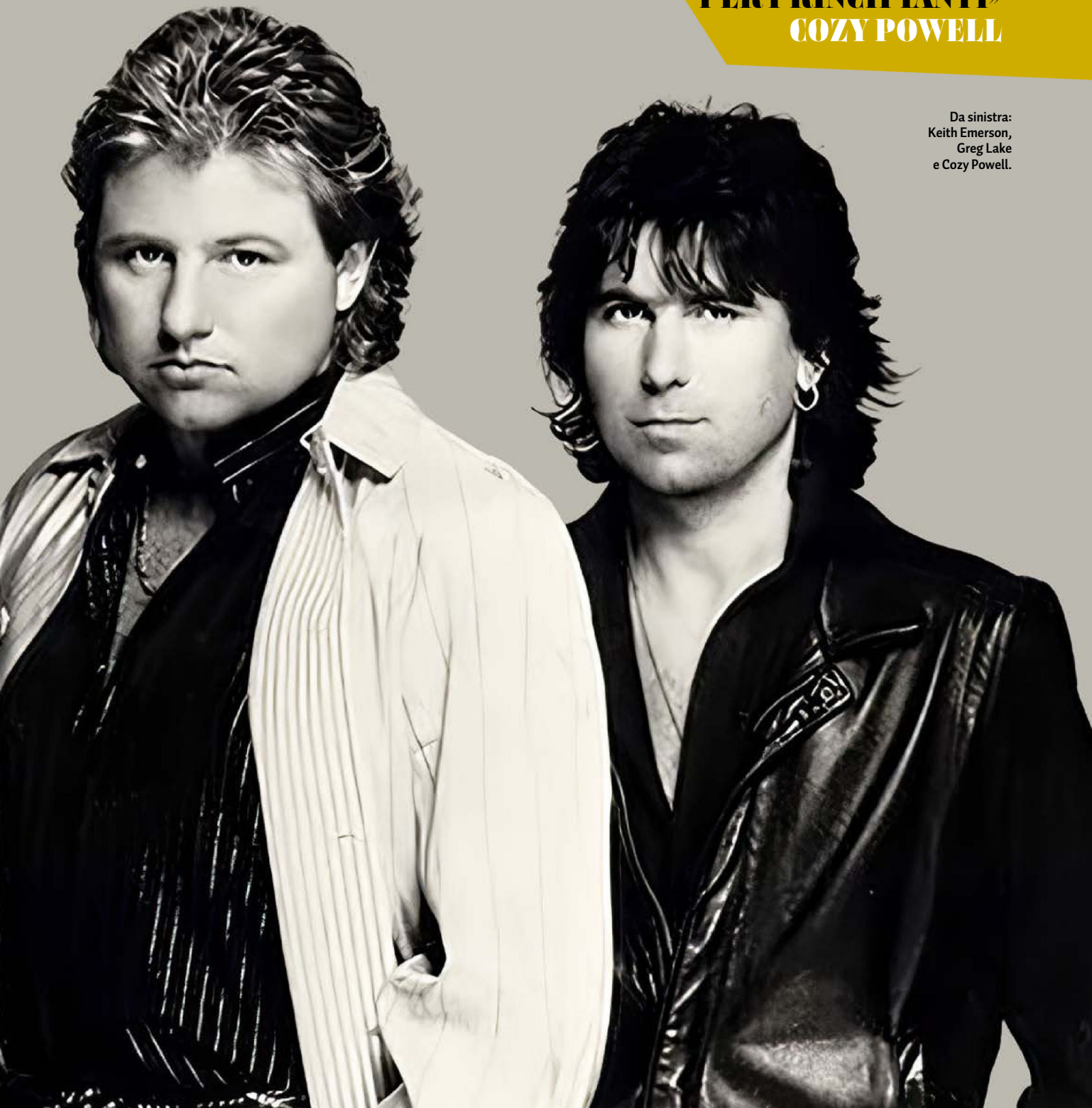
Un lampo prog negli anni Ottanta

La pubblicazione del triplo Cd THE COMPLETE COLLECTION (Spirit of Unicorn Music) ci offre la possibilità di raccontare la storia del breve sodalizio costituito negli anni Ottanta da **Keith Emerson**, **Greg Lake** e **Cozy Powell**. La rimasterizzazione è il valore aggiunto che rende interessante questa raccolta.

Testo: **Leandro Cioffi, Stefano Gatti, Paolo Rigoli | Emersonology FB Group**

È la primavera del 1984 quando Keith Emerson e Greg Lake, su richiesta del vicepresidente della Polygram, **Jim Lewis**, accettano di collaborare di nuovo insieme a sei anni di distanza dall'ultimo album targato ELP, LOVE BEACH. Lewis, che ha ascoltato i demo realizzati da Emerson per un possibile disco con la Geffen Records, spinge per la *reunion* con Carl Palmer, ma il batterista è già impegnato con gli **Asia**. Inoltre Lake ed Emerson preferiscono dare un segnale di discontinuità col passato. Dopo alcuni contatti infruttuosi con **Bill Bruford** e **Simon Phillips**, decidono di coinvolgere Cozy Powell (Jeff Beck, Rainbow, Whitesnake). All'inizio del 1985 i tre sono già al lavoro: il contratto con la Polygram prevede la pubblicazione di due dischi in studio e un tour in Nordamerica. "Quando Cozy è arrivato ci ha

«SUONARE QUESTO GENERE DI COSE È IL SOGNO DI OGNI BATTERISTA. È COSÌ ESPRESSIVO, LA MUSICA HA COSÌ TANTI CAMBIAMENTI. SERVE MOLTA ESPERIENZA E SICUREZZA, NON È CERTO MUSICA PER PRINCIPIANTI»
COZY POWELL



Da sinistra: Keith Emerson, Greg Lake e Cozy Powell.

davvero stupiti", ricorda Lake. "Non avevamo intenzione di rimettere insieme il gruppo. Ma era così bravo che abbiamo pensato potesse essere una buona idea tornare in pista con una versione aggiornata della vecchia band".

In studio di registrazione

La produzione dell'album è affidata a Lake e **Tony Taverner**. Le registrazioni avvengono in due fasi. Si inizia a casa di Emerson, nelle campagne del Sussex, dove staziona lo studio Fleetwood Mobile, gestito dall'ingegnere del suono **Andy Rose** che ricorda in modo molto positivo le session: "Ho ricordi molto affettuosi di quell'esperienza. Tutti andavano d'accordo e sicuramente mi è piaciuto il lavoro. Le registrazioni si sono svolte a casa di Keith vicino Chiddingly, nel Sussex. Lì aveva un fienile adeguatamente insonorizzato come sala di registrazione. C'erano molte tastiere e amplificatori, anche se utilizzava principalmente l'Hammond, lo Yamaha GX-1 e lo Steinway. Abbiamo registrato per circa sei settimane. Lavoravamo dalle 10:00 alle 18:00 tutti i giorni feriali. Keith era sempre nella stanza a esercitarsi con il pianoforte prima del nostro arrivo e anche ogni sera quando avevamo finito; poi si univa a noi più tardi al pub. È stato un piacere lavorare con lui, serio nel suo lavoro ma anche divertente. Anche Greg e Cozy lo erano e con un ottimo atteggiamento. Inutile dire che le doti tecniche di tutti e tre erano superbe. L'album è stato registrato su 24 tracce analogiche 30ips no Dolby (su un MCI JH 16), utilizzando una console Raindirk e monitor JBL. La band ha sempre registrato dal vivo, suonando tutti insieme nella stessa stanza. Dopo una buona ripresa venivano aggiunte le sovraincisioni, la voce, le parti di tastiera e la chitarra".

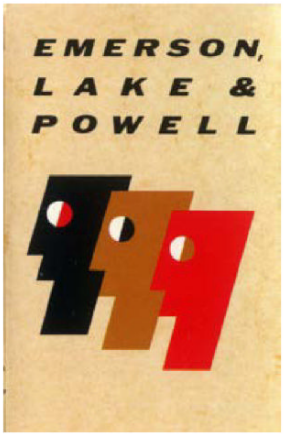
Verso fine anno il lavoro si sposta negli studi Maison Rouge di Londra per le sovraincisioni e le rifiniture, dove Taverner è il responsabile, assistito da Bruce Robbins e **Russell Leahy**: "Quando i nastri arrivarono ai Maison Rouge, la maggior parte delle tracce di batteria erano state registrate. Se ricordo bene, abbiamo registrato *Touch And Go* e *Lay Down Your Guns* nello studio 2. Le session sono state piacevoli e basate principalmente su sovraincisioni, voci e mixaggio. Ricordo che l'enorme sintetizzatore GX-1 di Keith veniva utilizzato per molte delle parti di ottoni e il Kurzweil K250 per vari suoni orchestrali, ma le parti principali di pianoforte erano acustiche e suonate sul Bosendorfer a coda dello studio. Keith aveva molti sintetizzatori Korg e anche un Oberheim Matrix 12, oltre, ovviamente, all'Hammond. Erano gli albori del Midi e Keith all'epoca era più un tipo analogico, così le parti di tastiera venivano suonate dal vivo. Tra una ripresa e l'altra Keith suonava brani di Bach, Clementi, Mozart etc. su diversi sintetizzatori. È stato davvero speciale esserne testimone. Non c'erano particolari attriti tra i musicisti, Keith incoraggiava Greg a rendere le parti di basso un po' più elaborate. Lo prendeva un po' in giro perché aveva vinto il premio come miglior bassista nel sondaggio Jazz & Pop della rivista «Playboy». Greg stava al gioco e rideva. Cozy era anche lui divertente e un vero gentiluomo; non voleva lavorare il venerdì sera, quindi toglievamo i nastri intorno alle 19. Ricordo che Greg scrisse le parole di *Vacant Possession*, *Lay Down Your Guns* e *Touch And Go* in studio e che l'artista svizzero **H.R. Giger,** autore della copertina di BRAIN SALAD SURGERY, passò in studio per discutere le sue idee per la scenografia del tour. L'album è stato mixato in un paio di settimane e alla fine c'è stata una festa con presenti anche i ragazzi dei **Level 42** che stavano registrando nello studio 1. Quel disco significa molto per me, perché è stato uno dei primi grandi progetti in cui sono stato coinvolto. Ero ai Maison Rouge solo da pochi mesi, avevo ventun'anni ed ero alla presenza di tre rock gods: sono bellissimi ricordi". Terminate le incisioni il gruppo torna nella villa di Emerson per provare la scaletta live in vista del tour, ma nel gennaio del 1986 un trattore irrompe nel granaio adibito a studio di registrazione provocando ingenti danni. Occorreranno diverse settimane per sistemare tutto: per questo la pubblicazione del disco avviene solo il 25 maggio e i concerti vengono posticipati all'estate dello stesso anno. Purtroppo dopo il tour il trio rinuncia a incidere un secondo disco con la possibile produzione di **Alan Parsons** e all'inizio del 1987 si scioglie.

La copertina dell'album venne realizzata dallo studio grafico Koppel & Scher.

Tour setlist

- The Score (EMERSON LAKE & POWELL)
- Learning To Fly (EMERSON LAKE & POWELL)
- Pirates (WORKS VOL. 1)
- Knife Edge (EMERSON LAKE & PALMER)
- Tarkus/The Great Gates Of Kiev (TARKUS/ PICTURES AT AN EXHIBITION)
- Dream Runner (BEST REVENGE soundtrack)
- Creole Dance (Alberto Ginastera)
- Still… You Turn Me On/Watching Over You (BRAIN SALAD SURGERY/WORKS VOL. 2)
- From The Beginning (TRILOGY/WORKS VOL. 2)
- Lucky Man (EMERSON LAKE & PALMER)
- Fanfare For The Common Man (WORKS VOL. 1)
- Touch & Go (EMERSON LAKE & POWELL)
- Mars, Bringer Of War incl. Cozy Powell solo (EMERSON LAKE & POWELL)
- Encore: Karn Evil 9 1st Impression pt. 2 (BRAIN SALAD SURGERY)

Guida all'ascolto



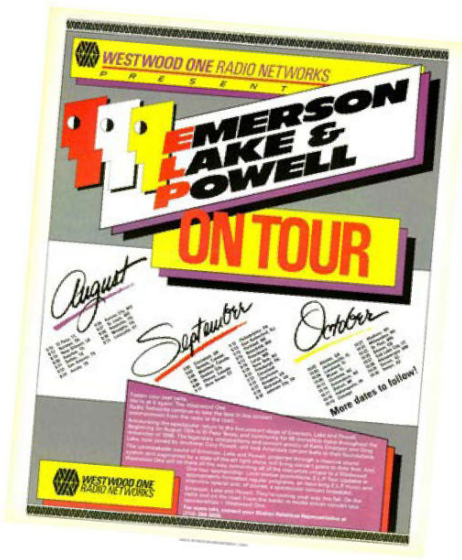
La versione in cassetta dell'album.

In basso: la prima stampa americana dell'album.

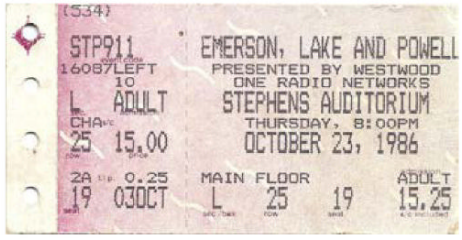
A proposito del sound dell'album, in un'intervista apparsa sulla rivista «Keyboard» nel luglio del 1986, Emerson afferma: "Stavamo per immetterci nel sound degli anni Ottanta, ma allo stesso tempo desideravamo mantenere una parte dell'essenza del nostro stile degli anni Settanta, aggiungendo la batteria di Cozy, simile a quella di John Bonham". In effetti il sound che investe l'ascoltatore già dalle prime note appare decisamente rinnovato rispetto al decennio precedente, complice anche lo stile di Powell, molto diverso da quello articolato e vicino al jazz di Carl Palmer, il che porta il tutto verso una dimensione essenziale, pulsante ed heavy. Il principale elemento di differenziazione è tuttavia costituito dall'impianto compositivo: Emerson firma tutti i brani originali del disco, lasciando a Lake il compito di scrivere i testi. L'album viene pubblicato negli USA il 19 maggio 1986, raggiungendo l'87° posto in Australia, il 19° in Giappone, il 35° in UK e il 23° negli USA. In Canada viene certificato disco d'oro per avere superato le 50.000 copie vendute. Anche il singolo *Touch And Go* riscuote un buon successo, raggiungendo il 60º posto nei «Billboard» Hot 100 e il 2º posto nella classifica Album Rock Tracks, che comprende i brani più richiesti e trasmessi nelle radio. Da segnalare la pubblicazione ufficiale in URSS su etichetta Melodija.

SIDE ONE

1. The Score – 9'10"
La martellante ritmica funky del synth sembra una dichiarazione della volontà di adattarsi a un periodo dominato dalle automazioni e dai sequencer. Non passa molto, però, prima che il contrassegno di ELPowell si faccia sentire, grazie a una costruzione sinfonica e all'inserimento di temi in stile fanfara. Nei primi tre minuti si ha un saggio di alcune delle caratteristiche che rimarranno costanti in tutto l'album: la semplificazione delle parti più contrappuntistiche degli ELP del primo periodo; l'essenzialità di blocchi di accordi che mirano a riempire lo spazio sonoro, pur mantenendo un'alta dose di dinamismo; l'estrema varietà di texture timbriche. Un'atmosfera greve, quasi dark, costituisce il legame tra le parti definibili come prog e quelle più orecchiabili, eliminando qualsiasi elemento di leggerezza che ogni tanto faceva capolino negli album del decennio precedente (vedi *Jeremy Bender* etc.). Lo sviluppo strumentale richiama il recente passato *emersoniano* nel campo della musica per film, in un'ambientazione avventuroso-fantascientifica (come in *Challenge Of The Psionic Fighters* dal film *Harmageddon*). Nella sezione in cui emerge un inquietante interludio corale prodotto con la tastiera Kurzweil 250, il sound si impenna verso dimensioni eroiche vicine ai lavori di John Williams (*Star Wars*) o di James Horner (*Krull*). Nella sezione vocale, molto semplificata, emerge l'autocitazione del celebre verso "*Welcome back my friends to the show that never ends*". C'è però un cambio di prospettiva rispetto a *Karn Evil 9* del 1973: là dominava una rappresentazione teatrale vicina al grottesco, in cui Lake impersonava un sinistro imbonitore intento a illustrare situazioni estreme, una forma di folle divertimento finalizzato all'asservimento delle masse. Qui invece diventa il *refrain* in cui il cantante impersona se stesso. Per questo la maniacalità di KE9 sparisce, e lascia il posto a un sentimento che va dal solenne enfatico al malinconico ("*It's been so long, you're welcome back…*"): che sia la constatazione di come la cosiddetta civiltà, infischiandosene degli avvertimenti, si sia avvicinata ancora di più al baratro?



2. Learning To Fly ◗ 3'52"
Senza un attimo di respiro si passa dalla chiusura maestosa di *The Score* a questo brano unico nel suo genere, che con la sua travolgente altalena di sincopati pone un singolare contrasto tra la monolitica alternanza delle linee melodiche e la complessità dell'arrangiamento. In una convergenza di synth dalle diverse timbriche orchestrali, *Learning To Fly* è ritmicamente costruito per creare un



effetto di energia e insieme di attesa, destinati a sfumare nel cupo e distante rintocco delle campane che precedono l'ultimo pezzo di questa suite ideale composta dalla triade *The Score-Learning To Fly-The Miracle*.

3. The Miracle ◗ 7'02"
Presenta un incedere cadenzato e minaccioso, con un testo apparentemente immerso in un'atmosfera fantasy imbevuta di attesa messianica. Lake ritrova la maestria di un tempo nel creare immagini da sogno ("*Un'altra spada incombe sul trono / ma*

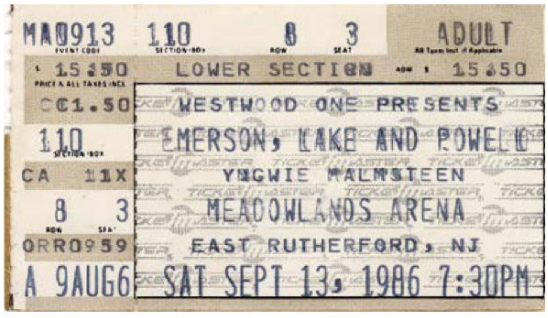
questa volta il giullare ride da solo"). Il velo elegiaco appena accennato con il passaggio tonale del verso "Su di un mare di diamanti giace una nave di cristallo" si squarcia nei successivi passaggi, dove Emerson e Lake mostrano la caratteristica dominante del songwriting dei tempi d'oro, quella di investire l'ascoltatore con cascate di pathos dove riaffiora anche il furioso suono dell'Hammond. Giustamente Edward Macan nel suo volume dedicato a ELP (*Endless Enigma*) mette in risalto come questa composizione asimmetrica e destabilizzante costituisca uno degli esempi più formidabili del genio del tastierista.

SIDE TWO

1. Touch And Go ◗ 3'35"
Unisce una parte cantata in chiave rock-blues all'antica melodia tradizionale inglese *Lovely Joan*. L'arrangiamento e la potente sezione ritmica conferiscono una valenza metal al brano, giocando con il contrasto tra l'ambiente crepuscolare dei primi versi e lo sviluppo del tema in chiave di demoniaca fanfara. Un effetto che si perderà nella successiva versione che ne daranno ELP degli anni Novanta, rendendo il tutto più omogeneo e meno intrigante.

2 – Love Blind ◗ 3'08"
Spesso sottovalutata come un'eccessiva concessione al mainstream, è basata su una melodia più orecchiabile ed essenziale rispetto a quanto ascoltato finora, ma l'impronta del gruppo ne fa un brano di potente attrattiva, con le sue alternanze di colori dati dalle campane, i fiati e le campionature coristiche, che contribuiscono a sviluppare elementi di continuo coinvolgimento, dando vita a una sorta di futuribile inno gospel. Senza contare gli stranianti assoli isterici posti al centro e alla fine del brano, quasi un'illustrazione del senso di smarrimento degli ultimi versi "*you stare beyond reflection, you see the edges burn, till you're love blind*".

Alcune date del tour furono aperte dal chitarrista Yngwie Malmsteen, grande fan di Keith Emerson. Sotto: il biglietto del concerto del 13 settembre 1986.



3 – Step Aside ◗ 3'42"
Brano particolarmente amato da Emerson quale unica occasione in cui si concede di dar sfogo alla sua passione per il jazz. In questo caso le sfumature sono notturne e si fondono con l'interpretazione magistrale di Lake, mentre è una piacevole sorpresa la versatilità di Powell nell'inoltrarsi in un campo diverso da quello a lui familiare.

4 – Lay Down Your Guns ◗ 4'20"
Concetto di power ballad anni Ottanta, revisionato con la lente deformante della band, nonostante l'impianto ottimistico del testo ("*And even in your darkest dream / Some things you can't forsee / Lay down your love, lay it all on me*"). Sul finale, infatti, la riproposizione del tema, in dissonanza con l'accompagnamento che dovrebbe simulare la caduta progressiva delle armi (segnalata dai rintocchi percussivi), crea quel tanto di inquietudine da porre dubbi su questa annunciata speranza di pace.

5 – Mars, The Bringer Of War ◗ 7'53"
Tratto dalla suite *The Planets* (1914-17) del compositore inglese Gustav Holst, era ormai diventato un classico anche per la musica popolare, dato il suo utilizzo in diverse colonne sonore, senza dimenticare la versione dei primi King Crimson. Qui Emerson non ha avuto bisogno di inserire lunghe divagazioni per lasciare il proprio sigillo. Basta la caleidoscopica orchestrazione per far materializzare la fisicità degli orrori della guerra intravisti da Holst. L'intensità del *climax* viene accentuata dal rallentamento ritmico rispetto alla partitura originale, e nell'ultima parte raggiunge l'apice con un solo lancinante che sovrasta il paesaggio cacofonico, in maniera ancora più amplificata di quanto era successo in *Abaddon's Bolero* (1972).

Bonus tracks[1]

The Loco-motion ◗ 4'40"
L'intuizione di accostare la spensieratezza del classico di Carole King e Gerry Goffin (1962) a una composizione diametralmente opposta come il lugubre e dissonante pezzo sinfonico *Pacific 231* di Arthur Honegger (1924) genera una sferzante danza macabra, con un immaginario convoglio che sembra sfrecciare verso abissi infernali.

Vacant Possession ◗ 4'42"
Canzone che tratta il tema della perdita, discostandosi sia dalla essenzialità di *Love Blind* sia dalla coralità liturgica di *Lay Down Your Guns*. Qui l'atmosfera languida e sognante non trova un precedente, se non nella dimensione senza tempo dei migliori episodi di *Memoirs Of An Officer And A Gentleman* (LOVE BEACH, 1978).

1. Presenti nella ristampa su Cd pubblicata alla fine del 1990.

I concerti

«SAPEVAMO CHE SAREMMO ANDATI INCONTRO A DELLE CRITICHE. COSÌ ABBIAMO DECISO CHE ERA MEGLIO RICEVERLE FACENDO QUALCOSA CHE CI PIACESSE VERAMENTE»
GREG LAKE

Emerson, Lake and Powell carry on in grand '70s style

By JOSHUA TANZER
Special writer, The Oregonian

Emerson, Lake and Powell carried on at the Civic Auditorium Sunday night in the tradition that Emerson, Lake and Palmer created for themselves in the 1970's: playing classical-style music in a heavy-rock format.

That combination may sound like a nightmare, and indeed, dyed-in-the-wool classical aficionados would have winced at the music ELP played — it's hard to imagine a power trio doing justice to Bach or Beethoven. But most often, the mixture of '70s pop, original classical-style pieces, and rock versions of classical music made for an interesting and entertaining show.

Review

The concert did have its letdowns. The group's new hit, "Touch and Go," and the instrumental that followed it were overdramatic and too obviously arranged, lacking the spontaneity that good rock 'n' roll should have. Those songs were examples of what can happen when rock musicians get too much classical training — GTR and the later Yes albums are similar examples of overblown, overarranged rock.

Unlike other power trios of its generation, ELP's sound is built on keyboards rather than on booming guitars. Filling the space left by the lack of a guitar, Keith Emerson unleashed an array of keyboard sounds, ranging from space-age synthesizers and samplers to a good old grand piano and Hammond organ.

An especially nice moment in the concert was when Emerson took the bench of his grand piano and played two original classical pieces, marred only by a little bit of synthesizer added from offstage. It seemed a little awkward to play solo piano to a hooting, hollering rock audience, but the pieces were both pretty and enthusiastically received.

Emerson played up the stylistic contrast most on a rock version of Moussorgsky's "Pictures at an Exhibition," first playing dramatic, churchlike music on a small pipe organ, then switching to synthesizer for strange, sampled effects. In the same spirit, the encore was a medley, on which he played a synthesizer version of "America" from "West Side Story," then gave the Pete Townshend treatment to a battered old Hammond during Dave Brubeck's "Blue Rondo a la Turk." He jumped on it, rolled under it, rocked it back and forth for thunderous crashes, and finally stabbed it with two Bowie knives and threw it to the ground.

The standard joke is that Cozy Powell got the drummer's job, replacing Carl Palmer, because his name coincidentally begins with a "P." But ELP has a prize in Powell. Having worked with Ritchie Blackmore, Michael Schenker and Jeff Beck, Powell is one of hard rock's finest drummers. He made that clear Sunday, playing conga drums, synthesizer drums and pounding all night long on double bass drums.

Dopo le prove svoltesi a Londra e culminate con la simulazione del concerto all'Hammersmith Odeon, il 2 agosto il gruppo si sposta in Texas per gli ultimi ritocchi in vista dell'esordio. Il tour viene organizzato senza badare a spese, con impianto quadrifonico, scenografia con piramidi metalliche e grandi schermi, seguendo un itinerario capillare sul territorio nordamericano negli spazi più capienti possibili. È questo uno dei grandi errori del tour manager, Frank Aiello, amico di Cozy Powell. L'ultimo concerto di ELP risale infatti al marzo del 1978 e in quegli otto anni e mezzo molte cose sono cambiate nel panorama musicale. I problemi iniziano già dalla prima data al County Coliseum di El Paso, il 15 agosto 1986, una sala capace di contenere 7000 persone, ma i biglietti venduti sono solo 3000. Il 17 a Norman ci sono appena 1000 spettatori. Le cose vanno meglio nei tre concerti successivi, con una media di 5000 spettatori, poi un nuovo tonfo a San Antonio il 23 agosto con 1200 persone. La conseguenza peggiore è che alcuni degli organizzatori locali perdono soldi e incolpano il gruppo per gli eccessivi costi. Il passaparola è velocissimo e i concerti dal 24 al 31 agosto vengono annullati perché la vendita dei biglietti procede troppo lentamente e i promoters preferiscono evitare il rischio di perdite. Il gruppo si ferma quindi a San Antonio per nuove prove, riducendo il light show per risparmiare sui costi. Fortunatamente altri aspetti organizzativi sono ben curati, come la sponsorizzazione ottenuta dal network radiofonico Westwood One. Positivi anche i contatti con stampa e tv, che danno grande risalto al disco e ai concerti. I risultati non si fanno attendere. Il singolo e il video di Touch And Go ottengono moltissimi passaggi e il gruppo viene ospitato in varie trasmissioni in contemporanea con il tour.

Alla ripresa a settembre le cose cominciano ad andare meglio, anche perché alcuni concerti vengono spostati in sale più piccole. A Toronto Emerson Lake e Powell ricevono una standing ovation di dieci minuti e sono richiamati per un secondo bis. Nella grande Byrne Arena a East Rutherford si va vicino al tutto esaurito, con una presenza di 14.000 persone. Bene anche al Madison Square Garden di New York, con circa 13.000 persone. Il fi-

Dall'alto: Keith Emerson, Greg Lake e Cozy Powell in concerto.

nale del tour si ha con quattro concerti in California e l'ultimo il 2 novembre in Arizona. Se il bilancio economico è in chiaroscuro, quello artistico è di tutt'altro tenore. Come sottolineano anche le recensioni apparse sui giornali americani, il pubblico presente accoglie entusiasticamente il gruppo e la qualità della proposta musicale convince sia i vecchi che i nuovi fan. A distanza di qualche anno Cozy commenterà così: "È stato un tour fantastico, e forse per me musicalmente il più impegnativo che abbia mai fatto. Mi è piaciuto molto aver fatto parte di quella band. Keith e Greg sono grandi musicisti anche se il loro rapporto è talvolta problematico".

Back on the Road

La restaurazione del triumvirato del prog non può prescindere dalla dimensione live, alla quale Emerson si prepara degnamente: rimpiazza il glorioso Moog con tastiere Oberheim, PPG, due Kurzweil e l'italiana Elka per gli ottoni, supportate da un rack di Korg e col leggendario Yamaha GX-1 collegato in MIDI, oltre ai due Hammond e alla Keytar: il tutto valorizzato da un'evocativa scenografia che fa esplicito richiamo a un futuristico organo a canne. Ma il più insidioso dei rinnovamenti riguarda Powell: riuscirà a non soccombere nel confronto col suo predecessore, in particolare sul repertorio storico di ELP? Il test finale all'Hammersmith Odeon, impropriamente denominato THE SPROCKET SESSIONS e documentato dal secondo Cd di THE COMPLETE COLLECTION, è già in grado di fornire confortanti indicazioni su quale sarà la tenuta dal vivo della band. Il prezioso reperto, scevro da certi effetti anni Ottanta della produzione, ci consegna un trio perfettamente padrone della scena: la resa dei nuovi brani, pur nella loro complessità, grazie all'opera di Keith conserva tutta la sua brillantezza; la voce di Lake è sempre cristallina e impressiona il suo grido liberatorio all'inizio di Pirates, brano che nella circostanza si giova di un missaggio che ne esalta il lavoro al basso. Un vero peccato che non sia presente nel cofanetto la Step Aside di questo set, rinvenibile però nel recente box MAGICAL dedicato a Greg Lake, nella quale la prova vocale di Greg è vibrante. Restano comunque immortalate due chicche: l'epica The Miracle e Love Blind che solo gli spettatori delle primissime date avranno la fortuna di ascoltare. Dal canto suo, Powell completa degnamente il tripode dimostrando di non limitarsi al ruolo di turnista e imprimendo la sua potente lettura ai brani ELP, approfondendoli, rinnovandoli e facendone riscoprire una nuova essenza: Knife Edge e Pirates, per dirne due, da temibile prova del fuoco diventano affermazione di forte personalità. Il terzo Cd di THE COMPLETE COLLECTION documenta parzialmente l'esibizione del 4 ottobre 1986 a Lakeland, Florida: il network radiofonico Westwood One sceglie infatti la data n. 26 per una trasmissione quasi integrale del concerto. Cozy Powell riporterà nel suo diario di bordo: "Concerto disastroso, abbiamo suonato davvero male e spero che quella registrazione non esca mai, anche se senza dubbio lo farà. Voto 3/10". Ma i tremila del Civic Center non saranno stati dello stesso parere, e a ragion veduta. Questo provvidenziale documento fotografa l'impatto, la caratura e l'originalità della proposta di un gruppo vero, che coniuga potenza, intimismo, armonia e individualità: Touch & Go, From The Beginning, Lucky Man (con Keith al vocoder), Fanfare e Mars, sembrano prendersi per mano quasi fossero state da sempre insieme, fino alle note finali delle *Vetrate di chiesa* di Respighi, come ELP otto anni prima sempre in Nordamerica. Ostinati eredi di una bandiera, quella del prog, che tanti altri, ormai, avevano prudentemente arrotolato e riposto in soffitta.

Emerson, Lake e Powell: portabandiera del prog negli anni Ottanta.

MC² LIVE

WARDRUNA

World Tour 2024/2025

Giovedì 7 Novembre 2024

Teatro Degli Arcimboldi Milano

BIGLIETTI DISPONIBILI SU VIVATICKET.COM

VIVATICKET · COBRA · aisa music · ASSOCONCERTI · TAMTICKETS teatroarcimboldi.it

HARD ROCK UNDERGROUND MADE IN USA

La scena hard rock statunitense degli anni Settanta è stata decisamente più ricca di quanto comunemente si è portati a pensare. Molti gruppi hanno pubblicato un solo album, massimo due, ma tra questi ci sono numerose perle da scoprire e in tante opere escono fuori profumi psichedelici, progressivi ecc.

Testo: **Giovanni Loria**

Il grande inganno degli Inglesi

Da molti anni penso che la storiografia del rock sia profondamente anglocentrica. I libri, riviste e programmi televisivi che si sono occupati dell'argomento hanno quasi sempre posizionato la Gran Bretagna al centro del Mondo, lasciando agli Stati Uniti un ruolo irrimediabilmente subalterno, come agli altri Paesi un'importanza pressoché risibile, tanto da destare sconcerto, meraviglia e talvolta persino un latente razzismo quando un gruppo o un artista di altre latitudini riusciva a ritagliarsi uno scampolo di notorietà. Sia chiaro, nessuno pretende di riscrivere la storia, e piaccia o meno è difficile negare che siano due band inglesi come Beatles e Rolling Stones a giocarsi l'effimero titolo di gruppo più famoso del pianeta; come, in ambito più strettamente progressivo, sarebbe da stolti negare che siano partite dalla Gran Bretagna le proposizioni universalmente considerate caposcuola del movimento, Yes, Genesis, King Crimson e via elencando. Diciamo però che gli inglesi, a cui non fa certo difetto una grande considerazione di sé (qualcuno la definirebbe spocchia), si sono appropriati di ogni primogenitura nell'ambito del rock, talvolta arbitrariamente. Il prog sarebbe, secondo storici poco accurati, esclusivamente affare loro, quando ormai sappiamo che molte nazioni europee

Nella pagina accanto: panoramica dei gruppi ispiratori di molte formazioni inserite in questo articolo.

«Una storia di album dal suono libero, che suonavano heavy e progressivi insieme»

Allman Brothers Band

Vanilla Fudge

Led Zeppelin

Blue Öyster Cult

Montrose

Lynyrd Skynyrd

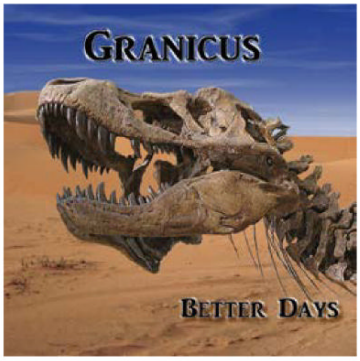
Mark Farner (GFR)

(Germania, Italia e Francia *in primis*) avevano una scena assai florida; il punk sarebbe nato in terra d'Albione intorno al 1976/77 proprio per spazzar via i cosiddetti dinosauri del "suono immaginifico" (ma evidentemente Velvet Underground e New York Dolls non ne erano stati avvisati!); dell'Heavy Metal neanche a parlarne, un giorno del 1980 l'influente rivista «Sounds» creò l'acronimo NWOBHM (New Wave of British Heavy Metal) per evidenziare la nascita, ovviamente nelle isole britanniche, di questo nuovo suono, tagliente come una scimitarra. E quando non hanno potuto vantare, a torto o a ragione, diritti di primogenitura, i nostri ineffabili amici isolani hanno però tenuto a spiegarci che in certi ambiti le regole le avevano riscritte loro: è il caso del blues, cui per fortuna non hanno avuto il coraggio di togliere il copyright creativo a gente come Robert Johnson, Son House, Big Bill Broonzy, Leadbelly ecc. salvo però discutibilmente ergersi capofila del cosiddetto blues revival, forse dimenticando che in America in molti erano rimasti fedeli alle dodici battute (qualcuno ha detto Canned Heat o Butterfield Blues Band?)

A destra: foto dei Granicus e, in alto, label di DYNAFLEX .

America, America!

Eppure, basterebbe mettersi di fronte a un atlante geografico per capire che qualcosa non quadra, che, come talvolta avviene in altri ambiti, siamo vittime di disinformazione, in realtà più legata alla non conoscenza, alla pigra reiterazione di frusti cliché, che non alla malafede. La Gran Bretagna, infatti, ha più o meno la stessa superficie del Minnesota. Il Texas è tre volte più grande, e in generale sono ben undici gli Stati americani con una estensione maggiore rispetto all'antica madrepatria. E allora perché il luogo comune della superiorità inglese resta inscalfibile? Probabilmente una delle ragioni è insita nel carattere stesso dei due popoli… gli inglesi sono sciovinisti e più inclini all'archivismo, tipico quest'ultimo della maggiore cultura media dell'europeo, e tendono a valorizzare maggiormente tutto quanto provenga da loro. Gli americani al contrario sono, almeno in ambito musicale, decisamente meno inclini al confronto, e meno interessati a ergersi su un piedistallo. A Londra e dintorni, ancora oggi ogni meteora di mezza tacca è spacciata come 'nuova sensazione del rock'; all'opposto invece negli USA è forte la corrente storiografica che si spinge addirittura a negare l'importanza delle grandi band del profondo Sud, dagli **Allman Brothers Band** ai **Lynyrd Skynyrd**, perché invise all'intellighenzia perbenista delle grandi città, che li bolla, con totale sprezzo del ridicolo, come razzisti. L'hard rock non fa eccezione: sono in pochi a deviare dal comodo sentiero che tratteggia in **Deep Purple**, **Led Zeppelin** e **Black Sabbath** la Sacra Trimurti del suono più duro, e chi ci aggiunge gli **Uriah Heep** per trasformarla in un quadrilatero non cambia i termini della questione, giacché anche Mick Box e soci sono inglesi purosangue. Ma non c'è bisogno di scavare in profondità per scoprire che gente come **Grand Funk Railroad**, **Aerosmith**, **Kiss**, **Ted Nugent**, **Blue Öyster Cult** o **Van Halen**, nati e cresciuti al di là dell'Atlantico, hanno venduto milioni di dischi, guadagnandosi lo *status* di autentiche leggende, e ispirando con la loro musica migliaia di loro epigoni, spesso non altrettanto dotati e sicuramente meno fortunati, ma il cui cammino è degno di essere, almeno a grandi linee, tratteggiato. Infatti è proprio di alcuni tra questi nomi minori, poco e per nulla noti al grande pubblico, che desidero narrare le gesta: non già per stabilirne una effimera, presunta superiorità rispetto ad altre proposizioni giustamente più celebri, ma perché c'è vita oltre ai soliti nomi, e perché sovente questi gruppi minori, proprio perché lontani dalle luci della ribalta, dalle pasto-



Sotto: front copertina e 33 giri di DYNAFLEX. A destra: BETTER DAYS e LOST IN THE COSMIC VOID.

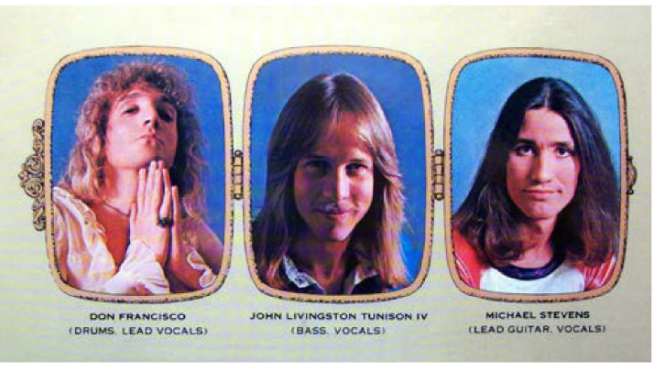
ie di produttori ingombranti e dalle imposizioni di commercialità delle etichette discografiche, sono stati latori di album dal suono libero, senza barriere, senza steccati, dischi che suonavano heavy e progressivi insieme. Dischi che sovente apparivano datati (ma con qualche eccezione, perché il primo dei **Montrose**, targato 1973, suona incredibilmente come fosse uscito a fine decennio, grazie anche al lavoro di una testa fina come Ted Templeman, produttore storico di Doobie Brothers e Van Halen), perché parto di formazioni di provincia, lontane dai grandi circuiti di New York e Los Angeles, e dove quindi le ultime mode, anche sonore, arrivavano inesorabilmente in ritardo di qualche anno. Dischi che ancora oggi ci appaiono sorprendentemente carichi di fascino arcano. È un viaggio che non pretende di essere esaustivo, ma che se vi piacerà intraprendere assieme a noi potrà durare altre puntate.

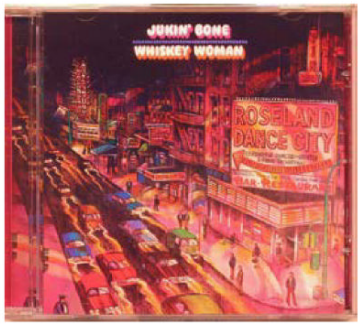
Sopra: Granicus. A destra: WAY DOWN EAST e WHISKEY WOMAN dei Jukin Bone, e l'omonimo album degli Stark Naked.

Sotto: copertina e immagini da FOR LOVE OR MONEY degli Highway Robbery.

Granicus

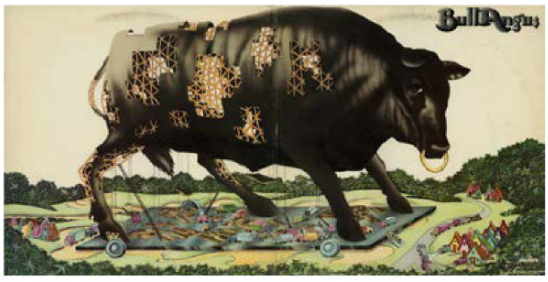
Quintetto dell'Ohio formatosi nel 1969, che segue per alcuni anni la tradizionale trafila, fatta di cambi di formazione e concerti nei piccoli club, sino ad arrivare rodatissimo al contratto con la RCA, che si palesa qualche anno più tardi. L'unico, omonimo album esce infatti nel 1973, pubblicato su vinile DYNAFLEX, caratterizzato dall'essere più leggero della media, ma anche da una resa sonora vicina alla perfezione. Il disco presenta una matrice zeppeliniana, in primo luogo per le similitudini fra il timbro di **Woody Leffel** e quello di **Robert Plant**, anche se un'altra adeguata pietra di paragone può essere identificata in **David Surkamp** dei Pavlov's Dog. *Bad Talk*, *You're In America* e *When You're Moving* sono degli hardrocker decisamente arrabbiati per l'epoca, caratterizzati anche dalla dinamica sezione ritmica affidata al bassista **Dale Bedford** e a **Joe Battaglia** dietro le pelli. Altrove però la scrittura diventa più liquida e quasi sperimentale, nel crescendo progressivo di *Nightmare*, che supera gli otto minuti di durata, e dell'intensa *Prayer*, che raggiunge gli undici. Notevole anche *Paradise*, con Leffel scatenato che prova a tener testa al safari chitarristico orchestrato da **Wayne Anderson** e **Al Pinell**, con gli assolo del primo che smascherano una innegabile ispirazione jazz/rock, che ha John McLaughlin nel mirino. Il disco però vende poco, soprattutto perché boicottato dalle radio locali, visto che *Cleveland, Ohio*, invece di ingraziarsi i concittadini li ingiuria, evidenziandone l'attitudine a loro dire provinciale. Il materiale assemblato allo stato di demo, per un mai pubblicato secondo album, resta inedito per un quarto di secolo, dato che i nostri vengono scaricati dalla casa discografica e fanno perdere le loro tracce. THIEVES, LIARS AND TRAITORS (altro titolo poco accomodante, pare dedicato ai manager truffaldini incontrati nel corso della loro breve carriera professionale) esce postumo e autoprodotto nel 2010, orbato del demone dell'ispirazione che aveva caratterizzato il primo capitolo, e più orientato verso sonorità space/fuzz dal vago afrore hendrixiano. Nel frattempo Leffel prova a riproporsi, senza troppa fortuna, con i **PI Corp**, adepti del culto spaziale degli Hawkwind, il cui LOST IN THE COSMIC VOID verrà pubblicato anch'esso postumo (2001) dall'attiva Rockadelic. In tempi più recenti Pinell, Bedford e Battaglia, accompagnati da nuovi membri alla voce e alla chitarra solista, hanno rilasciato in sordina il terzo BETTER DAYS (2016), ma l'unico loro lavoro che dovete assolutamente fare vostro resta l'ineguagliabile esordio del 1973.





HIGHWAY ROBBERY

Un anno prima di aver rilasciato nei negozi il debutto dei Granicus, la RCA aveva pubblicato FOR LOVE OR MONEY, unica opera degli Highway Robbery, tanto che al pari della Capitol possiamo oggi ricordarla come una delle poche major label che hanno offerto un'occasione a un buon numero di gruppi underground dediti al rock duro; in quello stesso periodo infatti pubblica pure i lavori di **Jukin Bone**, **Stark Naked** e **Rockin' Horse**, nomi che farete



bene ad appuntarvi se siete amanti di questo sound. Questi "rapinatori dell'autostrada" non erano dei novellini, infatti il chitarrista **Michael Stevens** (solamente omonimo del leader degli eroi psichedelici Boston Tea Party) e il batterista **Don Francisco**, apparso anche nei Crowfoot, avevano già suonato assieme negli ottimi Atlee di FLYING AHEAD (Dunhill, 1970). Rispetto alla band dalle cui ceneri prendono forma, gli Highway Robbery mettono da parte gli elementi blues e pop, irrobustendosi in una hard rock band a tutto tondo, con le composizioni di Stevens e la calda voce di Francisco sugli scudi, mentre il più giovane **John Livingston Tunison IV** completa nel ruolo di bassista e seconda voce il neonato terzetto. Se *All I Need* getta un ponte verso un morbido country rock, il resto dei solchi è letteralmente torrido, nel solco di altri celebri gruppi a tre elementi come **Mountain**, **GFR** o **Budgie**, con la notevole accoppiata iniziale *Mystery Rider* e *Fifteen* che, come certe partite di baseball, potrebbe spingervi a decretare la fine delle ostilità per manifesta superiorità. Tracce come *Lazy Woman* e *Promotion Man*, spingendosi intorno ai sei minuti di durata, pongono in evidenza una composizione meno fisica e più cerebrale: non mi spingerò a definirla progressiva, ma mette in chiaro che i tre "amigos" quando vogliono riescono a colpire anche il cervello e non solamente il cuore e le budella. D'altronde la RCA pare inizialmente investire molto su di loro, ingaggiandoli prim'ancora che avessero debuttato dal vivo, e affidandogli un produttore di nome come **Bill Halverson**, un signore con Cream, Hendrix e CSN&Y nel suo *palmares*. Purtroppo, Stevens e soci vengono scaricati con la stessa rapidità con cui erano stati ingaggiati, e il loro unico parto scivola ben presto in un immeritato dimenticatoio, da cui vi consiglio caldamente di recuperarlo. Il batterista farà ancora parlare di sé a fine decennio, entrando a far parte della backing band di Randy Meisner, da poco uscito dagli Eagles.

BullAngus

BULLANGUS

Sestetto proveniente dallo stato di New York, composto quasi esclusivamente da musicisti di origine italiana, alcuni di loro già attivi nel corso dei Sessanta con act psichedelici (**Ron Piccolo** era stato membro di **The Revells**, mentre **Larry La Falce** e **Lenny Venditti** avevano già suonato assieme con The Pyramid). Firmano per la Mercury e pubblicano due album, entrambi prodotti da **Vinny Testa** e caratterizzati dalla presenza di un simpatico toro in copertina, nel biennio 1971/72. Il loro hard rock disdegna l'immediatezza del riff chitarristico di facile presa, ma si sublima in un tumultuoso melange di intricati passaggi strumentali con inevitabile florilegio di assoli. Le tastiere di Piccolo riescono a tenere testa alla selvaggia coppia d'asce chitarristiche brandita da La Falce e **Dino Paolillo**, e l'intero primo album omonimo (1971) riesce mirabilmente a fondere minacciosa impetuosità con dilatazioni imprevedibili, distillando nella finale *No Cream For The Maid*, audace incrocio tra Atomic Rooster e Deep Purple. Il secondo FREE FOR ALL (1972) esce dopo che i nostri si sono ben disimpegnati in un tour al seguito dei Faces, mantenendo inalterata la componente di avventurosità, in particolare su *Loving Till End*, con il suo flauto inequivocabilmen-

te Jethro Tull, o in *City Boy*, firmata da Steven Stills assieme a Neil Merryweather, personaggio di cui vi dovrò parlare a fondo. Un altro atout dei nostri quasi connazionali è nella voce, incredibilmente estesa e graffiante, di **Frankie Previte**, che riesce magistralmente a spiccare pur nell'ambito di brani a lungo strumentali. Non sorprendentemente, il cantante sarà l'unico dei BullAngus a far parlare ancora di sé, prima alla guida di un'ottima band AOR nei primi anni Ottanta (Frankie & the Knockouts, che a un certo punto arruoleranno Tico Torres prima del suo ingresso nei Bon Jovi), e poi scrivendo *The Time Of My Life*, tema del fortunatissimo film *Dirty Dancing*.

GRANMAX

Si formano a Kansas City nel 1974, quando i fratelli **Tim** e **Lewis McCorkle**, rispettivamente basso e batteria, trovano il chitarrista definitivo nella persona del loro ex compagno di scuola **Steve Myers**, di un paio d'anni più grande. La consueta trafila nei club li conduce all'attenzione di Chris Fritz, figura a metà strada fra il mentore e il padre-padrone, che li ingaggia per la sua Panama Records e al contempo si propone come manager. L'album d'esordio, A NINTH ALIVE, esce con un civettuolo vinile bianco nel 1976, e dopo aver pagato dazio agli Zeppelin nell'opener *Take You Away*, peraltro introdotta da un sorprendente incipit di violino, si rivela nel suo complesso similare al sound, robusto ma incline alla melodia, di gente come i primi REO Speedwagon (una band diventata famosa negli anni Ottanta ma che aveva pubblicato il materiale migliore nel decennio precedente). Le parti vocali, suddivise tra Tim e Myers, sono forse l'unico punto debole dell'album, per cui Fritz è lesto a ingaggiare **Chaz Nikias**, voce potente, origini elleniche e fisico da "stallone", raccomandatogli da Ron West, chitarrista dei Missouri, band che debutta a sua volta su Panama (e nella foto sulla retrocopertina del loro album, West indossa proprio una t-shirt dei Granmax). Con l'arrivo del nuovo frontman, cui Fritz impone di americanizzare il nome in Nick Christopher, i Granmax giungono alla quadratura del cerchio, pubblicando nel 1978 un secondo full length largamente superiore al pur valido esordio (e, purtroppo, anche decisamente più raro, almeno limitatamente al vinile originale). KISS HEAVEN GOODBYE è davvero un grande disco, che oggi sarebbe ricordato come un classico del rock duro se solo fosse stato realizzato da una band più conosciuta. Difficile infatti rimanere indifferenti al cospetto dell'imperiosità di *Mistress Of Eternity* o dall'elemento pomp, in odore di Styx, di *Prince Of The Southern Ice*. Purtroppo la Panama chiude i battenti, la fama dei Granmax resta confinata al circuito del Midwest e così il gruppo, dopo essersi esteso per una breve stagione a quintetto con l'innesto del secondo chitarrista **Jim Callahan**, si scioglie all'alba del nuovo decennio. Nel 1988 Myers è l'unico membro originale superstite dei Granmax spuri che appaiono con il brano *Inner City* sulla compilation SONS OF PURE ROCK.

Poster e dischi di Granmax e Goodthunder.

«L'hard rock dei BullAngus disdegna l'immediatezza del riff chitarristico di facile presa»

«BOOMERANG è un altro mezzo capolavoro dell'hard rock a stelle e strisce dei primi Settanta»

GOODTHUNDER

Poco si conosce a livello storico di questo quintetto, di cui non è sicura neppure l'origine californiana dei componenti, che comunque registrano negli studi della Elektra a Los Angeles il loro unico eponimo album, uscito nel 1972. Si tratta però di un disco che centra in pieno la *ratio* di questo articolo, immettendo elementi prog, forse involontari e figli più che altro della necessità di sperimentare, dell'irruenza giovanile e della totale assenza di barriere precostituite (quelle che caratterizzeranno troppa musica dei decenni successivi), in un tessuto che, almeno in partenza, è hard rock. *I Can't Get Thru To You* ne mette subito in chiaro le coordinate, spiazzando l'ascoltatore con impasti vocali che sembrano ispirarsi nientedimeno che ai Gentle Giant. E ancora più *progressive* sono le dilatate *For A Breath*, *Home Again*, *P.O.W.* e *Barking At The Ants*, quest'ultima in particolare obliqua e a suo modo geniale sin dal titolo. Come tanti altri sfortunati artigiani del rock (tra cui tutti coloro di cui parliamo in questo articolo), anche i Goodthunder non lasciano il segno, se non nella memoria, e nella collezione di dischi, di un limitato manipolo di romantici appassionati, nonostante l'apporto di un produttore deluxe come **Paul A. Rothchild**, già alle prese con Doors e Janis Joplin. Il tastierista **Wayne Cook** si riciclerà tra le fila degli Steppenwolf, dei Player (quelli dell'attore Ron Moss e del godibile tormentone funky/AOR *Baby Come Back*) e della backing band di Alice Cooper; il resto del gruppo, legatosi all'avvenente cantante Karen Lawrence, si trasformerà prima nei L.A. Jets e poi nei 1994, due gradevoli formazioni di rock melodico, infinitamente però meno immaginifiche dei Goodthunder.

Copertine, Lp, label e poster dei Boomerang. Nella foto Mark Stein.

BOOMERANG

Questa, almeno nelle previsioni, non avrebbe dovuto essere una meteora. Si tratta infatti del gruppo che **Mark Stein**, cantante/organista dei celebri **Vanilla Fudge**, edifica dopo lo scioglimento della navicella madre. A soli 24 anni è già un veterano che deve ricostruirsi una carriera, mentre i più noti "compadres" **Tim Bogert** e **Carmine Appice**, con lui nei Vanilla, hanno messo assieme gli altrettanto fortunati Cactus. Al povero Mark non andrà altrettanto bene, perché la RCA licenzierà la sua nuova creatura dopo un solo disco (avete già sentito questa storia?), lasciando purtroppo inedito un secondo lavoro già quasi pronto. Eppure BOOMERANG, il disco, è un altro mezzo capolavoro dell'hard rock a stelle e stri-

Rory Gallagher Boomerang

WHISKY A GO GO, L.A. — Rory Gallagher first reached notoriety as leader of Taste, an Irish group export to England. Taste broke up, and now Gallagher fronts a group named after himself and recording for Atco in this country.

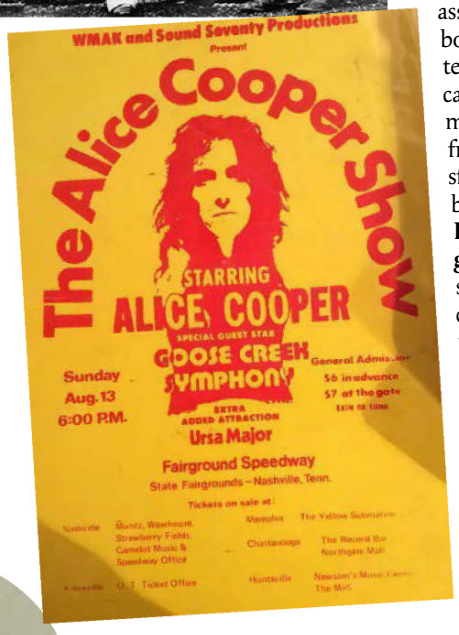
A fine guitarist in the British Showoff tradition, Gallagher's chief difficulties at this point are his voice—which ain't that good—and his stage presence, which looks like he's practicing in front of a mirror some nifty posturings he saw on Top of the Pops the night before. Unnatural, that is. Gallagher's accompanists, bassist Gerry McAvoy and drummer Wilgar Campbell leave the spotlight pretty much to their leader, but are right there behind him when needed.

I hope this doesn't sound like I'm too down on this band, 'cause it's not so. They're as tasty a trio as you're likely to hear, but plenty loud enough for the Grand Funk crowd. Just a little awkward, that's all.

Speaking of loud, second-billed was RCA's Boomerang, led by ex-Vanilla Fudge organist-singer Mark Stein, are right up there. The quartet play fairly well if you don't mind your music being crashingly loud. There was virtually no shift in dynamics within tunes or from number to number. The only recognizably non-original numbers in the set reviewed were a reworking of the old "Mockingbird" riff and Jimi Hendrix' blues "Red House."

Stein is a moderately good musician —far more interesting on electric piano than on organ, by the way—and all seem to work hard at their music.

t.e.



Sopra da sinistra: Greg Arama, Ricky Mancone e Dick Wagner. A destra: poster di Alice Cooper e di supporto gli Ursa Major.

sce dei primi Settanta, con il pastoso Hammond del leader a duellare con la chitarra del prodigioso **Rick Ramirez** (ai tempi appena sedicenne!), già padrone del wah wah sull'ottima *Juke It*. Lascia ancor più interdetti l'incredibile talento vocale dello stesso Stein e del bassista **Jo Casmir**, che sembrano evocare con tre anni buoni di anticipo (l'album è del 1971) lo spettro della premiata ditta composta da David Coverdale e Glenn Hughes. Prima di venire coinvolto nelle inevitabili *reunion* dei Fudge, Stein collaborerà con pezzi grossi quali Alice Cooper e il povero Tommy Bolin, mentre Ramirez non manterrà compiutamente le promesse fatte intravedere su questo album, prestando la sua chitarra agli effimeri, ma godibilissimi progetti **Striker** (un album nel 1978) e **Bruzer** (anche per loro un solo disco, con Vinnie Appice ai tamburi, nel 1982).

URSA MAJOR

Dick Wagner e **Steve Hunter** sono la coppia di chitarristi che ha rilanciato prima la carriera di Alice Cooper (che a quel tempo aveva appena dolorosamente divorziato dalla backing band originale) e poi quella di Lou Reed, del quale hanno rivitalizzato i classici sui bellissimi album dal vivo ROCK'N'ROLL ANIMAL e LOU REED LIVE a metà dei *Seventies*. Qualcuno ricorderà Wagner anche alla guida dei **Frost**, fortunata proposizione proto heavy di fine anni Sessanta, ma in pochi conoscono la breve parabola degli Ursa Major, power trio che Dick assembla assieme all'ex bassista degli Amboy Dukes, **Greg Arama**, e al batterista **Ricky Mangone**. Un peccato, perché si tratta dell'ennesimo, misconosciuto gioiello celato fra queste pagine, reso ancora più sfavillante dalla presenza in cabina di regia di gente come **Bob Ezrin** (produttore), **Jack Douglas** (qui come ingegnere del suono, e negli anni a venire architetto sonoro dei più fortunati album degli Aerosmith) e **Al Kooper**, ospite di lusso alle tastiere. L'album omonimo esce sulla solita RCA nel 1972, e parte con *Sinner*, brano hard/prog che oltrepassa i sette minuti, nel quale il nostro eroe marca il segno anche come cantante. Se *Silverspoon*, *Lay Me Down* e *Stage Door Queen* sono più affilate di un rasoio, altri brani hanno caratteristiche diverse, come la folk ballad *In My Darkest Hour*, dalle atmosfere alla LED ZEPPELIN III e con un sorprendente, malinconico violino; la sofferta, quasi straziante *Back To The Land*, arricchita dall'ennesimo ispirato assolo del chitarrista. Anche questo album resterà figlio unico, quasi una maledizione per fin troppi artisti affiliati alla RCA. Wagner si prenderà come detto grandi soddisfazioni al servizio di artisti di rango, ma avrebbe sicuramente meritato maggiore risalto anche come band leader, perché la sua Orsa Maggiore è stata una costellazione luminosa, purtroppo effimera.

Sopra: label 45 giri *Lay me Down* e dell'album. Di lato cover Cd (colori) e 33 giri.

Inside >>> Rick Wakeman

JOURNEY TO THE CENTRE OF THE EARTH

Reduce dal positivo debutto con THE SIX WIVES OF HENRY VIII (1973), nel maggio del 1974 **Rick Wakeman** pubblica il suo secondo lavoro solista, ispirato al celebre romanzo di **Jules Verne**: è il primo di una lunga serie di concept album di successo, caratterizzati dal tentativo di coniugare musica rock e musica classica.

Testo: **Paolo Carnelli**

18 gennaio 1974, 8:00 AM. Fa molto freddo e il cielo è plumbeo quando i cancelli della Royal Festival Hall, la prestigiosa sala polifunzionale londinese sulla riva sud del Tamigi, si aprono per accogliere una figura dinoccolata dalla lunga chioma bionda. Un sorriso tirato non riesce a nascondere la stanchezza e l'apprensione per il doppio spettacolo che lo vedrà protagonista tra qualche ora: i biglietti per entrambe le esibizioni – in programma alle 18:00 e alle 20:00 – sono andati esauriti da giorni. Circa 6.000 persone non vedono l'ora di assistere alla prima performance in assoluto di *Journey to the Centre of the Earth* di Rick Wakeman, suite per gruppo rock e orchestra ispirata al celebre romanzo di fantascienza di Jules Verne.

Rick Wakeman (Londra, 18 maggio 1949).

Un passo indietro

Sono trascorsi ormai quasi tre anni da quando il "ragazzo prodigio" ha

lasciato gli **Strawbs** e abbandonato una intensa e remunerativa attività di session man per entrare a far parte degli **Yes**. I risultati non si sono fatti attendere: nel gennaio del 1972 il singolo *Roundabout* ha raggiunto la tredicesima posizione nelle classifiche statunitensi, aprendo alla band le porte del successo in America. Con gli album CLOSE TO THE EDGE (settembre 1972) e il doppio TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS (dicembre 1973) il gruppo aveva centrato la top ten sia in patria che oltreoceano, vendendo milioni di copie. Eppure all'inizio del 1974 il tastierista vive una profonda inquietudine, figlia sia della direzione artistica intrapresa dagli Yes, da lui non condivisa, che degli ottimi riscontri ottenuti con il suo primo disco solista, THE SIX WIVES OF HENRY VIII, pubblicato nel gennaio del 1973. Quando il manager Brian Lane lo invita nel suo ufficio per pianificare insieme un seguito, Wakeman butta sul tavolo la sua proposta: "Non voglio registrare il mio nuovo album solista in studio, ma dal vivo, alla Royal Festival Hall, con la London Symphony Orchestra, l'English Chamber Choir e David Measham come direttore". Lane si mette la testa tra le mani: secondo una stima approssimativa dei costi, stiamo parlando di 40.000 sterline dell'epoca, cioè di circa 500.000 sterline attuali. Rick però è inamovibile e si dice disposto a tutto pur di realizzare il progetto che ha in mente, anche a vendere alcune delle sue

"Non c'è niente di meglio per un concept album di un'opera che tutti conoscono ma di cui non ricordano quasi nulla"
Rick Wakeman

automobili di lusso e a ipotecare le sue proprietà immobiliari. Il fatto che il nuovo lavoro sia un concept album ispirato al celebre romanzo di Jules Verne *Voyage au centre de la Terre* (*Journey to the Centre of the Earth* in inglese, *Viaggio al centro della terra* in italiano) diventa a quel punto un dettaglio quasi ininfluente.

Il grande viaggio

Lo scrittore francese Jules Gabriel Verne (1828/1905) pubblica *Voyage au centre de la Terre* nel 1864. È il terzo romanzo della serie *Voyages extraordinaires*, nata con l'obiettivo di "descrivere tutte le conoscenze geografiche, geologiche, fisiche ed astronomiche accumulate dalla scienza moderna e raccontarle in una forma divertente e pittoresca". La serie conterà alla fine ben cinquantaquattro titoli, pubblicati tra il 1863 e il 1905. *Voyage au centre de la Terre* narra le gesta del professor Lidinbrook e di suo nipote Axel: i due scoprono e decrittano ad Amburgo una vecchia pergamena vergata da un alchimista del XVII secolo, in cui viene rivelato che attraverso il cratere del vulcano Sneffels, in Islanda, è possibile raggiungere il centro della terra. Zio e nipote decidono di intraprendere il viaggio accompagnati da una guida islandese di nome Hans: si imbatteranno in fiumi sotterranei, distese oceaniche, misteriose foreste, animali e uomini preistorici, fino a riemergere accidentalmente sull'isola di Stromboli. "Ho avuto la conferma che il romanzo di Verne potesse essere un ottimo spunto per il mio nuovo album parlando al pub con gli amici", spiega Wakeman. "Tutti conoscevano Verne e sapevano che aveva scritto un libro intitolato *Viaggio al centro della terra*, ma nessuno sembrava in grado di ricordarsi esattamente quale fosse la sua storia. Questa era una cosa buona, perché non c'è niente di meglio che basare un concept album su un'opera di cui tutti hanno già sentito parlare ma di cui in pratica nessuno ricorda granché".

Il casting

Una volta convinta anche la casa discografica, la A&M Records, della bontà del progetto, era arrivato il momento di decidere quali musicisti reclutare per formare il piccolo gruppo rock da affiancare al coro e all'orchestra. Derek Green, capo della branca britannica della A&M, propose a Wakeman di coinvolgere per praticità direttamente gli altri musicisti degli Yes, ma Rick bocciò decisamente l'idea ritenendo che potesse generare confusione sulla paternità dell'opera. Brian Lane, dal canto suo, voleva provare a portare a bordo qualche nome di grido, come **Eric Clapton** o **Ringo Starr**, per aumentare l'appeal dell'operazione. Ma il tastierista aveva in mente qualcosa di molto diverso: "Da un po' di tempo la domenica pomeriggio mi recavo in un pub del Buckinghamshire, il Valiant Trooper, dove spesso mi capitava di suonare qualcosa con alcuni amici. Si era sparsa la voce e le nostre jam erano diventate talmente popolari che la gente faceva la fila all'ingresso. È stato proprio durante uno di quei pomeriggi che mi è venuto in mente di coinvolgere quei musicisti nella performance della Royal Festival Hall". Nasce così la prima band di Wakeman, formata da tre completi sconosciuti – **Ashley Holt** alla voce, **Roger Newell** al basso e **Barney James** alla batteria – alla quale si aggiungono il chitarrista **Mike Egan**[1] (Elton John) e il cantante dei Wild Turkey, Gary Pickford-Hopkins.

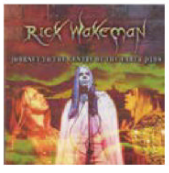
Rick Wakeman
JOURNEY TO THE CENTRE OF THE EARTH
(A&M, 1974)

Side One – 21'20"
The Journey
Recollection

Side Two – 18'57"
The Battle
The Forest

Recorded at the Royal Festival Hall, London on Friday January 18th with The London Symphony Orchestra and The English Chamber Choir conducted by David Measham.
Production narrated by David Hemmings.
Rick Wakeman: keyboards

The band
Vocals: **Gary Pickford-Hopkins and Ashley Holt**
Guitar: **Mike Egan**
Bass: **Roger Newell**
Drums: **Barney James**



Dall'alto in basso: la nuova versione "estesa" di JOURNEY (2014), il sequel RETURN TO THE CENTRE OF THE EARTH (1999) e THE MISSING HALF (2002) in cui è possibile ascoltare gli altri pezzi eseguiti alla Royal Festival Hall nel 1974. A lato: il tour program originale.

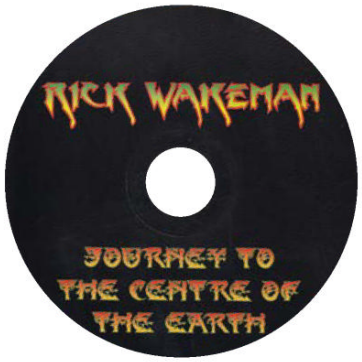
Il concerto

Il programma di ognuna delle due esibizioni previste era suddiviso in due parti: una prima parte senza l'orchestra, in cui la band eseguiva principalmente brani tratti da THE SIX WIVES OF HENRY VIII, e una seconda parte dedicata all'esecuzione dei brani di JOURNEY… con la London Symphony Orchestra, l'English Chamber Choir e David Measham. Wakeman, avvolto nella consueta cappa scintillante, prendeva posto nel suo castello di tastiere, formato da tre Mellotron, due Minimoog, pianoforte a coda, organo Hammond, piano elettrico Fender Rhodes, piano elettrico RMI, Hohner clavinet e Honky-tonk piano. Anche l'attore **David Hemmings** (*Blow Up*, *Profondo rosso*), amico e socio del manager Brian Lane, raggiungeva la postazione da cui avrebbe declamato le parti narrative. Complessivamente sul palco erano presenti oltre 150 persone. Durante l'esecuzione di JOURNEY… su uno schermo venivano proiettate delle immagini raffiguranti rocce e montagne, oltre a degli spezzoni tratti dall'omonimo film del 1959 con **James Mason** e **Pat Boone**. La durata di ognuno dei due concerti era di circa un'ora e quaranta minuti.

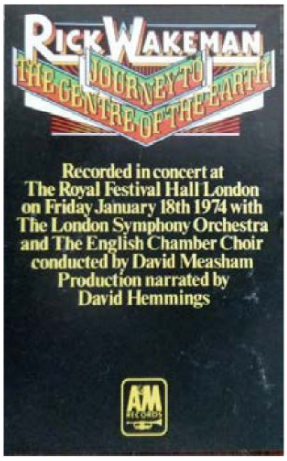
Post produzione e pubblicazione

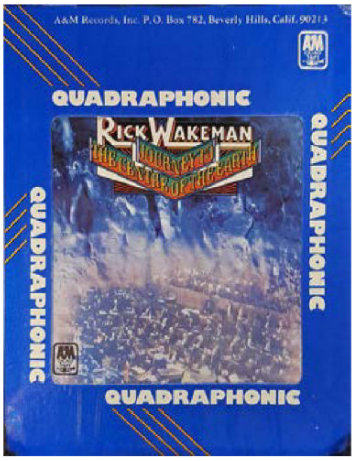
Wakeman aveva ovviamente pensato di registrare entrambi i concerti, per poi selezionare e assemblare le parti migliori, ma solo la mattina del 18

1. Mike Egan aveva già suonato in un brano di THE SIX WIVES OF HENRY VIII, *Catherine Of Aragon*.



gennaio venne a sapere che per poter registrare sia l'esibizione pomeridiana che quella serale avrebbe dovuto garantire alla London Symphony Orchestra il doppio del compenso inizialmente pattuito. Vista la già cospicua lista delle spese da sostenere, venne quindi deciso a malincuore di registrare solo lo spettacolo serale, sperando in un'esecuzione priva di errori eclatanti o di problemi tecnici. Il missaggio del materiale venne effettuato da Wakeman e Paul Tregurtha ai Morgan Studios di Londra tra il 21 e il 29 gennaio e si rivelò abbastanza problematico, come ben ricorda il tastierista: "Alla fine della serata eravamo tutti molto soddisfatti della performance, ma quando andammo a riascoltare i nastri ci rendemmo conto di tutti gli errori presenti. Non erano tantissimi, ma erano abbastanza da complicarci terribilmente la vita. Per una questione di principio mi rifiutai di registrare nuovamente in studio alcune parti: JOURNEY… era stato concepito come un album live e tale doveva rimanere; però in questo modo fui costretto ad affrontare il missaggio più complicato di tutta la mia carriera". I problemi principali da risolvere erano dovuti a inconvenienti di natura tecnica: durante il concerto qualcuno aveva inavvertitamente staccato i cavi che inviavano il segnale dei microfoni dei cantanti all'unità di registrazione mobile e in alcuni punti non era stato registrato il rullante della batteria. Dopo una lunga opera di taglia e cuci e diversi annunci disattesi – si era parlato inizialmente di una pubblicazione a febbraio e poi ad aprile – JOURNEY TO THE CENTRE OF THE EARTH arriva nei negozi il 3 maggio del 1974, ospitato in una bella confezione gatefold contenente un libretto a colori di otto pagine. Due settimane dopo raggiunge il primo posto nelle classifiche britanniche e il terzo in quelle statunitensi, guadagnando in pochi mesi il disco d'oro. Nel tempo toccherà quota quattordici milioni di copie vendute, entrando nella storia della musica prog e non solo.





Sotto, le versioni di JOURNEY in cassetta e in 8-Track quadrifonico. A lato, la locandina del doppio evento al London Palladium del febbraio 2023.

La metà mancante

Durante i due concerti alla Royal Festival Hall Wakeman non poteva certo limitarsi a proporre solo i brani di JOURNEY TO THE CENTRE OF THE EARTH, la cui durata complessiva come sappiamo sfiorava appena i quaranta minuti. La domanda che molti appassionati si sono posti in tutti questi anni, ovvero cosa altro avesse suonato Rick Wakeman il 18 gennaio 1974, ha avuto una risposta solo nel 2002, quando con l'appropriato titolo di THE MISSING HALF è stata pubblicata in Cd la "parte mancante" della scaletta. L'esecuzione del nuovo materiale era infatti preceduta da una prima parte di programma che comprendeva alcuni estratti da THE SIX WIVES OF HENRY VIII (*Catherine Parr*, *Catherine Howard* e *Anne Boleyn*). I tre brani sono molto bene eseguiti, simili al disco ma in grado di trasmettere un'ottima energia. In particolare il batterista Barney James non fa rimpiangere troppo Alan White nella esecuzione di *Catherine Parr*. Oltre agli estratti da THE SIX WIVES… nella prima parte del concerto Wakeman si cimentava in due divertenti intermezzi pianistici: il *pastiche* di temi *A Road To Ruin* e *Twelfth Street Rag* di Euday Bowman, accompagnati dalla performance di alcuni ballerini e dalla proiezione di spezzoni di film muti (Laurel and Hardy). *The Pearl And Dean Piano Concerto* era invece il bis, in cui Wakeman si divertiva a riarrangiare con il contributo dell'orchestra alcuni jingle pubblicitari dell'epoca – caramelle alla frutta, detersivo per piatti e mentine.

IL PRIMO CONCEPT ALBUM

A cura di: **Andrea Pavoni**

A un primo ascolto, JOURNEY TO THE CENTRE OF THE EARTH sembra essere quasi la nemesi del precedente THE SIX WIVES OF HENRY VIII, tante sono le differenze tra i due: uno strumentale, l'altro cantato; uno composto da "singoli episodi", l'altro così unitario che è difficile distinguere un brano dall'altro, tanto che si potrebbe quasi pensare a un unico brano di quaranta minuti; l'uno registrato in studio, l'altro dal vivo… Insomma, due dischi che non hanno nulla in comune, tranne l'autore e il tastierista (che poi sono la stessa persona) e qualche musicista che suona in entrambi gli album. Allo stesso tempo, JTTCOTE rappresenta un episodio assolutamente fondamentale nella vita artistica di Wakeman perché è il suo primo vero "disco a tema" (o *concept album*, chiaramente). Ovvero, dove nelle *Sei mogli* Rick era riuscito nell'intento di realizzare un ottimo lavoro, apparentemente monotematico ma nella realtà estremamente frammentario, qui raggiunge (forse anche involontariamente) l'esatto effetto opposto: dare vita a un album estremamente coeso, dove la narrazione occupa il posto centrale, insieme alla composizione, al "concept" appunto. Il virtuosismo e il "vigore" strumentale, molto in evidenza nelle *Sei mogli*, qui vengono lasciati in secondo piano. Questa unitarietà Wakeman se la porterà dietro almeno per i successivi due album (THE MYTHS AND LEGENDS OF KING ARTHUR AND THE KNIGHTS OF THE ROUND TABLE del 1975 e NO EARTHLY CONNECTION del 1976), che formano con JOURNEY una sorta di "trilogia magica" all'interno della sua produzione.

Il box di JOURNEY pubblicato nel 2016, contenente oltre all'album rimasterizzato anche due versioni live e una quadrifonica.

Un lavoro "corale"

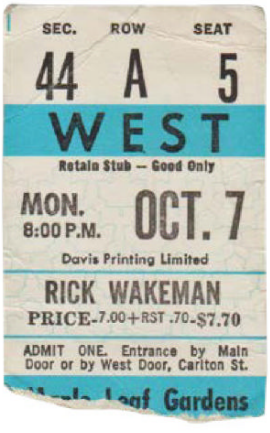
Con JTTCOTE ci troviamo di fronte a un'opera fortemente unitaria che vuole dare voce al romanzo del 1864 *Journey to the Centre of the Earth* di Jules Verne. Per fare questo, Wakeman per sua stessa ammissione si ispira alla forma del "Corale", ovvero quella forma musicale nata principalmente per scopi religiosi durante il luteranesimo, tramite la quale venivano narrati episodi sacri mescolando musica (canzoni) a recitativi, comprendendo tassativamente il coro (corali) e servendosi di melodie semplici, spesso già provenienti dalla tradizione popolare, in modo che coloro che assistevano alla Messa potessero essere in grado di cantare e partecipare. Una volta individuato questo modello, e attingendo poi alla sua formazione classica (che, come sappiamo, in Wakeman ha un'importanza fondamentale), viene fuori un brillante esercizio di composizione: un motivo portante, chiarissimo, e che resta subito nella testa, richiamato durante tutta la suite, ma in particolar modo presente all'inizio e alla fine, e una vasta serie di episodi intermedi, comprensivi della presenza di estratti (letture) che sono ispirati dal libro, per far seguire meglio all'ascoltatore le varie fasi del romanzo. Non ci sono quindi i "recitativi", ma proprio dei "recitati", scritti da Wakeman sulla base del testo di Verne, ma la funzione è pressoché identica. Per il resto, ovviamente, l'ensemble base è un gruppo rock (con due cantanti) che però si integra (e non si giustappone mai) all'ensemble orchestrale, di cui è sostanzialmente parte integrante. In questo senso, ad esempio, c'è una grossa differenza con il *Concerto for Group and Orchestra* di Jon Lord (che nel 1969 aveva preceduto Wakeman nel tentativo di realizzare un'opera che integrasse gruppo rock e orchestra), perché mentre nel caso dei Deep Purple, pur restando l'opera estremamente affascinante, si percepisce la fatica di ottenere un amalgama tra due formazioni così diverse, nel ca-

so di Wakeman il problema proprio non sussiste: non c'è divisione tra i due gruppi, ma la musica è scritta e orchestrata direttamente per questo ensemble "misto" in cui il Moog, il Clavinet, l'amplificazione e l'elettronica (di allora) fanno parte dell'orchestrazione come se fossero sempre stati lì, generando esclusivamente arricchimento dell'uno verso l'altro.
Tecnicamente parlando, Wakeman compone il motivo principale in tonalità maggiore (RE), e per questo sviluppa poi tutti i temi della prima facciata del vinile quasi esclusivamente in tonalità maggiore, mentre invece nella seconda facciata, complice un inizio "atonale" con rumore bianco, cambia totalmente l'approccio verso tonalità minori (inizialmente DO minore, per poi "attestarsi" su una tonalità d'impianto di SOL minore). Se vediamo la divisione dei vari episodi e le relative tonalità, che ho riportato nella tabella a lato, ce ne accorgiamo chiaramente.

SIDE A – THE JOURNEY		
The Journey Overture	RE minore, poi alternanza DO-RE (con DO lidio), poi DO maggiore	0'00"-2'29"
Journey's Dawn	DO maggiore	2'29"-6'12"
Crystals	(senza tonalità)	6'13"-6'42"
The Gothic Cathedral	Alternanza RE-DO (DO lidio)	6'43"-7'51"
A Quest for Water	RE minore	7'51"-8'51"
SIDE A – RECOLLECTION		
The Hansbach	RE minore (armonico)	8'52"-9'36"
Lost and Found	RE maggiore	9'36"-11'48"
The Reunion	LA minore (blues, preceduto da una narrazione accompagnata da un unico accordo con effetto flanger)	11'49"-14'42"
The Journey Overture (reprise)	RE minore	14'43"-15'55"
Journey's Dawn (reprise)	DO maggiore	15'55"-18'16"
A World within a World (reprise di The Hansbach + Finale)	RE minore/DO maggiore, poi RE maggiore/DO maggiore, chiusura in RE maggiore	18'16"-21'12"
SIDE B – THE BATTLE		
The Raft	(senza tonalità)	0'00"-1'06"
The Battle	DO minore, poi SI minore	1'07"-5'08"
Cumulus Clouds	SOL minore	5'08"-5'50"
The Storm	SOL minore, SI minore	5'51"-7'12"
The Cemetary	(senza tonalità, convenzionalmente DO)	7'13"-8'47"
SIDE B – THE FOREST		
The Forest	RE minore	8'48"-11'15"
Ages of Man	SOL minore	11'15"-12'47"
The Tunnel (sviluppo di Ages of Man)	SOL minore / SI minore / MI bemolle minore, ecc.	12'47"-14'02"
Hall of the Mountain King (Grieg)	SI minore	14'02"-15'04"
Mount Etna (+ Finale)	RE maggiore	15'05"-18'32"

Piano dell'opera e tonalità utilizzate

C'è da dire che la divisione in episodi che proponiamo qui deriva in gran parte dalla versione del 2014, in cui sono stati evidenziati i nomi delle varie sezioni. Il vinile originale del 1974, invece, riportava solo l'indicazione "*The Journey/Recollection*" sul lato A e "*The Battle/The Forest*" sul lato B, e in pratica si ascoltavano le facciate come se si trattasse in entrambi i casi di un unico grande brano, quindi come se l'album comprendesse solo due suite di circa venti minuti ciascuna. Wakeman invece aveva già all'epoca pensato a una divisione in episodi, che però non era stata trasferita nelle note di copertina. Questa "mancanza/inesattezza" ha finito per migliorare la riuscita complessiva dell'ascolto rendendolo più omogeneo, cosa che ha decisamente contribuito ad aumentare il fascino dell'intero album. Procediamo quindi all'analisi di alcuni frammenti, tratti sia dalla prima suite che dalla seconda facciata.



THE JOURNEY

The Journey Overture – frammenti 1 e 2

L'Overture si basa su due momenti musicali diversi, entrambi importanti e che ritroveremo poi in altri punti delle suite. Il primo si sente proprio all'inizio: synth e ottoni eseguono un motivo che utilizza inizialmente la scala di RE minore per poi approdare a un RE maggiore che si intervalla con un DO "lidio" (ovvero con il FA# invece del FA) mantenendo il basso sempre in RE. La scelta della scala modale nell'introduzione enfatizza l'incedere "epico", riportando istintivamente l'ascoltatore a qualcosa che precede l'avvento della "tonalità" e che, come sappiamo, è in realtà più spontaneo e naturale per ciascuno di noi. Nel romanzo ci troveremo infatti in un mondo "all'interno" del mondo che conosciamo, dove alcune leggi non esistono, o non sono state modificate nei secoli. Onestamente sono abbastanza convinto che l'utilizzo di questo alternarsi, prima RE minore, poi RE e DO maggiori ma con utilizzo della scala modale lidia, per poi approdare "finalmente" al DO maggiore, tonalità del primo brano cantato (*Journey's Dawn*) non possa essere casuale.
La prima sezione (THE JOURNEY) si chiude inoltre con la sottosezione *A Quest For Water*, che pure si gioca sapientemente su un arpeggio che mescola RE maggiore a RE minore, a riprova che l'ambiguità è proprio l'obiettivo del compositore, che ci vuole far scendere in un cratere (nel racconto) per scoprire una realtà della quale non siamo in grado di percepire né la negatività né la positività, giungendo per lo più invece a una sensazione di incertezza, ma anche di curiosità.

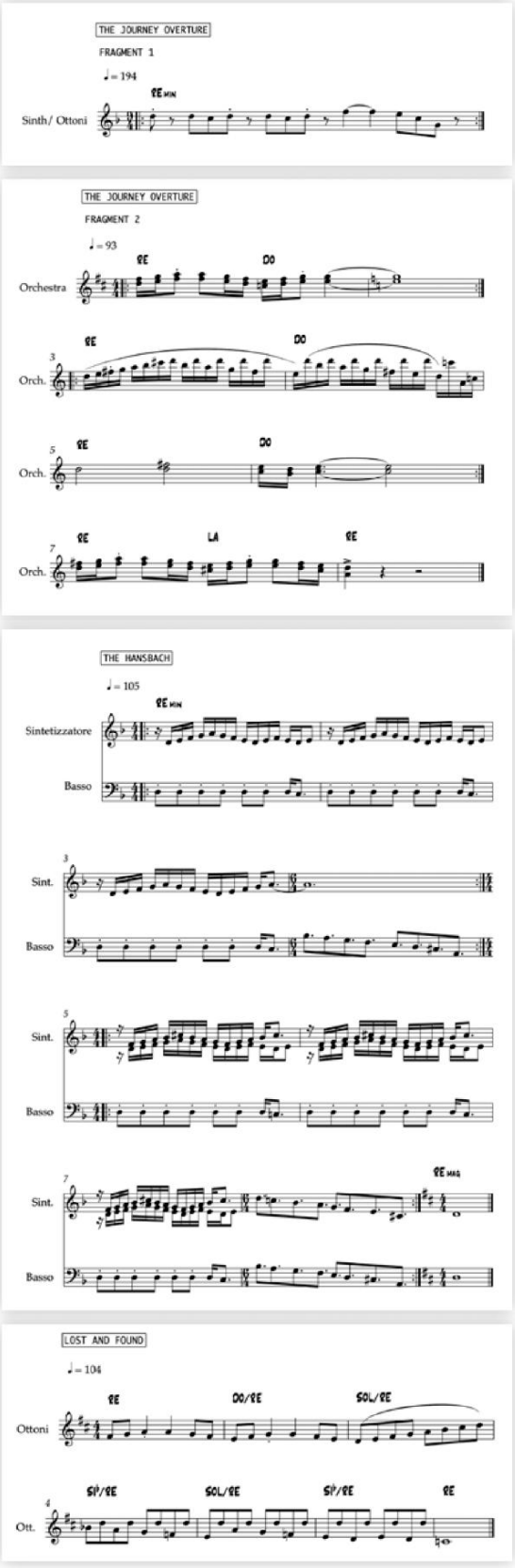
RECOLLECTION

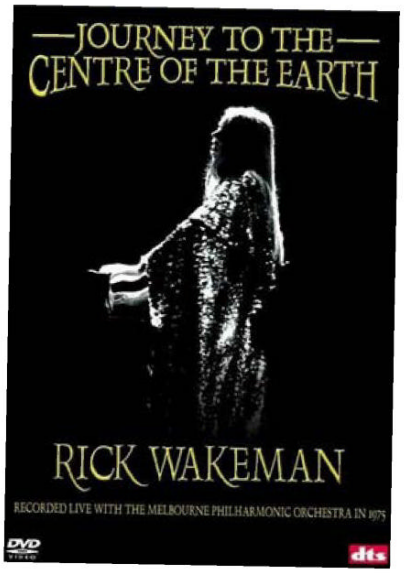
The Hansbach

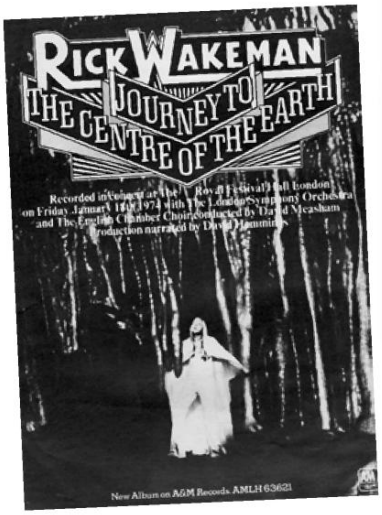
La seconda sezione si apre con questo brano. Il fiume di acqua bollente (chiamato appunto Hansbach), in cui si imbattono i protagonisti, viene

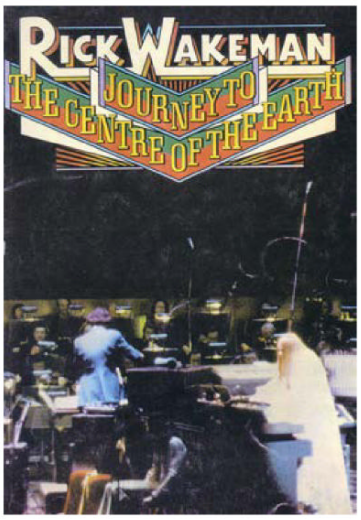
rappresentato da Wakeman con un intermezzo strumentale che utilizza, sempre all'interno della tonalità di Re minore, la scala armonica, quindi con il DO#. Nella versione originale (dal vivo) è da rimarcare il settaggio del Moog, che effettivamente fa pensare proprio a qualcosa "in ebollizione" (attenzione che non viene parimenti usata nella versione in studio del 2014 ad esempio). Anche qui, come nell'*Overture*, il terminare con un RE privo di caratterizzazioni consente di tornare immediatamente al RE maggiore della sezione successiva.

Lost And Found
Sezione molto importante perché è quella che ci introdurrà verso il finale. Wakeman si serve del motivo portante eseguito a velocità dimezzata per presentare la serie di accordi "risolutivi" che presagiscono il finale "positivo", dato che il ruscello sotterraneo condurrà effettivamente i protagonisti al centro della terra. Molto interessante la relazione tra SIb e RE maggiore (tecnica dell'interscambio modale all'interno della tonalità di Re).









A World Within A World
Qui ci sarebbe da aprire un lungo capitolo circa il rapporto di Wakeman con la galassia Yes: certamente amore/odio, ma anche un'occasione per sperimentare. Rick ha sempre sostenuto che molti suoi contributi non sono stati palesemente riconosciuti nei credits dei brani degli Yes, e analizzando alcuni esempi nel dettaglio onestamente ritengo che ciò possa essere vero, ma ogni gruppo ha una sua politica per i credits (anche sui Pink Floyd ci sarebbe moltissimo da dire a riguardo, come in altri illustri casi). Perché dico questo? Perché Wakeman viene dalla recente esperienza di CLOSE TO THE EDGE, album all'interno del quale c'è la suite omonima, e in fondo cos'è il lato A di JOURNEY… se non una gigantesca suite? E *Close To The Edge* non si chiude con un piccolo motivo in terzine? Un motivo che sembra "aprire" non "chiudere" la suite, come se ci fosse un seguito. Ma in *Close To The Edge* non è necessario che ci sia un seguito, dato che la circolarità della vita è proprio uno dei temi della suite, mentre invece in JOURNEY… abbiamo necessità di trasportare l'ascoltatore al secondo lato dell'album. Se confrontiamo i due interventi arriviamo molto velocemente alla conclusione che fanno riferimento allo stesso autore, o quanto meno sono riconducibili alla stessa idea (oltretutto la scala usata è la stessa).

THE BATTLE

The Battle
È il primo vero motivo che si sente nel lato B. Al di là della melodia "catchy", è molto interessante la serie di accordi (che sarà poi utilizzata anche nella strofa), che in pratica si serve di un basso ascendente che va da SI a FA# costruendo su questo alcuni accordi della scala di SI mino-

re, tipico espediente di stampo classico. Nel frammento che esaminiamo (*Save Me*) è ancora più evidente la matrice armonica classica: il coro e i due cantanti si alternano nella risposta "Save Me" (e nella seconda volta "Praise God"), proprio come si farebbe in un corale, e le modulazioni (di due toni in due toni) conducono, partendo dal MI minore, prima al DO minore e poi al LA bemolle, terminando con un FA7 che invece di condurre al SI bemolle ci conduce a MI e poi a LA, con un passaggio qui armonicamente ardito, in questo caso di ispirazione quasi jazzistica (ovvero sostituzione del tritono però verso accordo Sus4, che consente il successivo passaggio a LA inteso come settimo grado di SI minore… insomma una sequenza davvero interessante!).

The Cemetary

Questo è un passaggio strumentale che si sente durante la narrazione (a mio avviso gli intermezzi sono tutti interessanti, ma questo in modo particolare). Il coro, per consentire il passaggio da MIb minore a DO# maggiore, effettua una discesa cromatica della prima e quinta dell'accordo ma, ritardando l'abbassamento della terza (FA#), che è posta "in alto" (disposizione "lata" dell'accordo), si genera una sensazione di smarrimento, come se davvero fossimo in un cimitero in mezzo a una tempesta. Il metro indicato (6/4) è assolutamente arbitrario, l'esecuzione è abbastanza libera su un tempo molto lento, diretta abilmente da David Measham.

THE FOREST

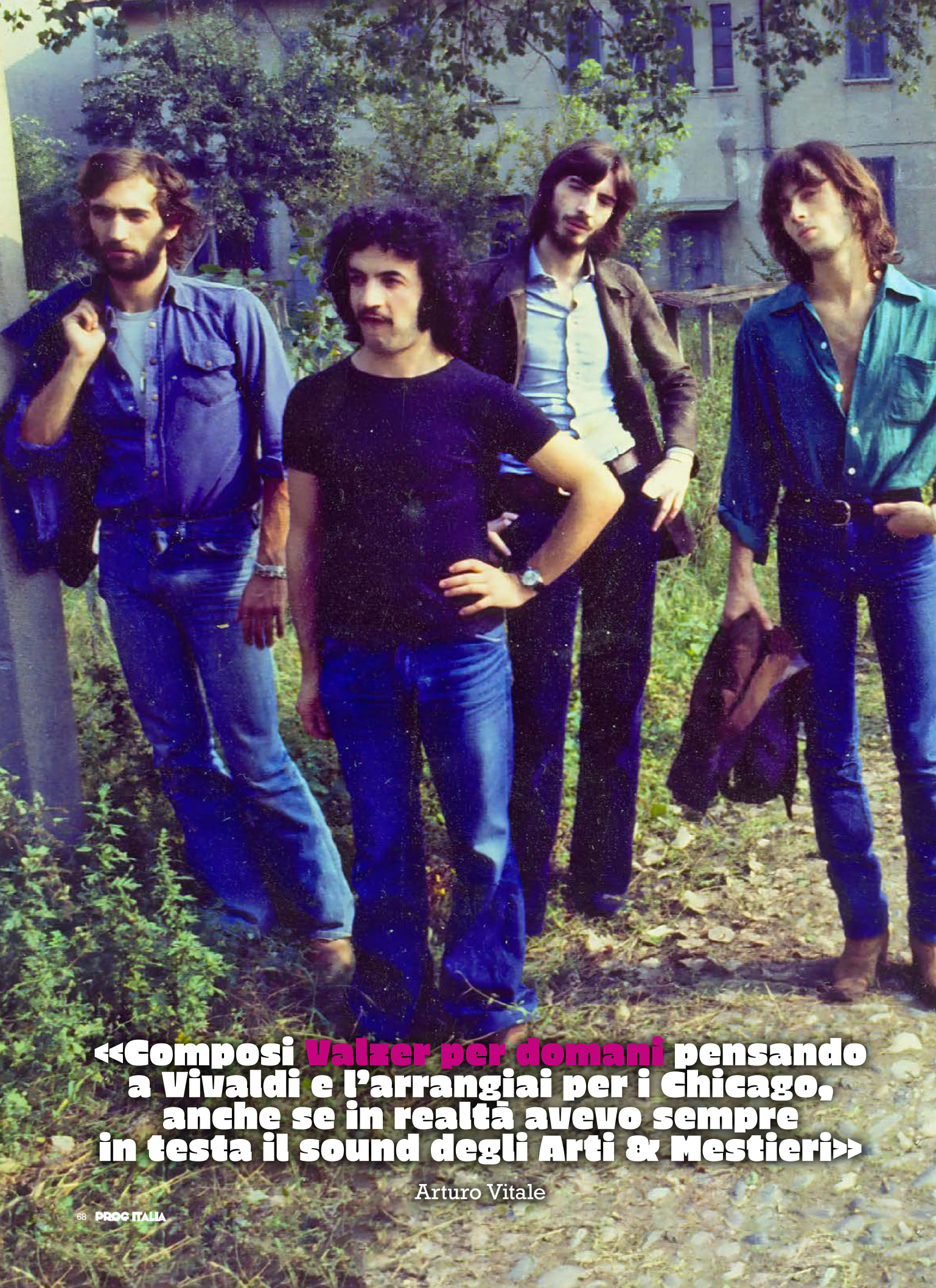
The Forest

Questo è l'ultimo frammento che prenderemo in esame, ed è proprio l'inizio dell'ultima parte della seconda suite. È – in modo molto semplificato – l'introduzione del piano elettrico. La analizziamo perché è un altro esempio di come Wakeman riesca, sulla base della propria formazione, a maneggiare l'armonia in modo semplice, ma estremamente proficuo. Il brano sembra essere in SOL maggiore (primo accordo) eppure, dopo un iniziale passaggio, la presenza del SI maggiore ci conferma che il brano è comunque in MI minore. Questo espediente chiaramente è motivato dalla necessità di riconfermare il principio in base al quale i "movimenti" della seconda suite devono essere in tonalità minore, mentre quelli della prima suite sono per lo più maggiori. In pratica, è un vero esercizio di composizione, come tantissime opere classiche; ed esattamente come le opere classiche produce, oltre all'esercizio, un risultato musicale assolutamente godibile, al punto da restare nella storia di questo genere.

Ci sarebbe molto altro da dire, e certamente lo spazio è "tiranno". Aggiungiamo soltanto che, tramite un altro brillante espediente, ovvero la citazione della "Hall of the Mountain King" (dal *Peer Gynt* di Grieg), la seconda suite potrà concludersi come la prima, ovvero felicemente, in tonalità di RE maggiore, al grido di "Journey to the Centre of the Earth!", che è ciò che declama il coro a fine album. Una sola parola: imperdibile.

Un unico viaggio, tante versioni

Di JOURNEY… esistono tantissime versioni, perché Wakeman ci è tornato sopra negli anni più volte. Tra le tante, possiamo comunque considerare "ufficiali" almeno la prima versione del 1974 (quella di cui fondamentalmente parliamo nell'articolo), la "extended version" (in studio) del 2014, abbastanza rivista e con alcuni contenuti nuovi – secondo Wakeman composti già nel 1974 ma non pubblicabili per mancanza di spazio sul vinile – e poi l'ultima, ancora una volta dal vivo, ma senza orchestra, che troviamo nel recentissimo cofanetto LIVE AT THE LONDON PALLADIUM 2023. Quest'ultima, pur facendo riferimento alla extended version del 2014, risulta particolarmente omogenea e molto ben suonata, riuscendo a recuperare qualcosa in termini di spontaneità, cosa che nella versione del 2014 mancava un po', a vantaggio di una maggiore perfezione dell'incisione e della pulizia sonora in genere. Va detto che di JTTCOTE esiste anche un "sequel", ovvero RETURN TO THE CENTRE OF THE EARTH, simile nelle premesse ma molto diverso nella riuscita complessiva, composto dallo stesso Wakeman nel 1999 e realizzato in studio con la London Symphony Orchestra e con tantissimi ospiti prestigiosi, tra cui Patrick Stewart, Ozzy Osbourne, Bonnie Tyler e Trevor Rabin.



«Composi Valzer per domani pensando a Vivaldi e l'arrangiai per i Chicago, anche se in realtà avevo sempre in testa il sound degli Arti & Mestieri»

Arturo Vitale

QUEL FANTASTICO GIRO DI VALZER

GIRO DI VALZER PER DOMANI degli Arti & Mestieri (dicembre 1975) è troppo spesso messo in secondo piano rispetto all'album di debutto, TILT (ottobre 1974). Forse non ha la sorpresa spiazzante del precedente lavoro, ma mostra l'accresciuta capacità compositiva esaustiva e una rinnovata forza espressiva.

Testo: **Guido Bellachioma**

ROBERTO MASOTTI/LELLI E MASOTTI ARCHIVIO

L'articolo è dedicato alla memoria di Arturo Vitale, scomparso il 18 gennaio 2024.

Primo giro di valzer

Arturo Vitale (AV) e **Gigi Venegoni** (GV) parlano del lato A di questo affascinante lavoro, sicuramente da riscoprire.

Valzer per domani

AV: Usato per aprire il disco e i concerti, come avevamo già fatto con *Gravità 9.81* nel periodo di TILT. Avrei voluto fosse il titolo dell'album ma **Gianni Sassi** preferì aggiungere "Giro di". Il retro copertina con la lucertola (lizard), tanto celebrata da **Jim Morrison** e **Robert Fripp**, compensava la variazione, perché scelta da noi. Questo tema nacque e si sviluppò in un momento felice su un vaporetto a Venezia. Al Lido il suo clacson emise un sol festoso in un mattino di sole, e da lì partì il tema, come guidato dal ritmo stesso delle onde, comprese le due battute in 5/4. Passando da San Marco nacque l'inciso un po' barocco, dove entra la spinetta. Arrivato a Rialto il pezzo era praticamente sviluppato. La leggerezza del valzerino è poi rafforzata dai fiati e la seconda parte dell'inciso aggiunge pathos alla melodia ariosa, nella miscela agrodolce tipica del gruppo. Brano nato pensando a Vivaldi, arrangiato per i Chicago, anche se in realtà ho sempre avuto in testa il sound degli A&M.

GV: Per me è la miglior composizione di Arturo. Un delizioso valzer in chiave jazzistica con l'arrangiamento fiatistico da big band. È un capolavoro di fusione tra melodia italica e sapori jazzistici, però ha una caratteristica ritmica prog.

Mirafiori

AV: *Mirafiori* parla di… Mirafiori! Quartiere proletario, sede degli stabilimenti Fiat e anche della discoteca Due Leoni, dove provavamo. Portai una sera le armonie, dolenti poi affermative, su cui Gigi costruì un tema di profondo lirismo. La parte centrale, su un pedale armonico e ritmico tesissimo, vede assoli fulminanti di violino e di chitarra con una base di Clavinet e piano; poi in un'altra dimensione avviene un solo di sax soprano, più sognante e introspettivo, che riporta alla solennità del tema. Come in tutto il disco, il drumming micidiale di **Furio Chirico** e il basso passionale di **Marco Gallesi** sono in completa simbiosi fra loro e col resto del gruppo per questa sorta di gospel urbano.

GV: Il mio inno a Torino e alla gente di Mirafiori. La città mi aveva accolto nel 1959 come immigrante lombar-

GIRO DI VALZER PER DOMANI

Dicembre 1975 – Cramps Records CRSLP 5502

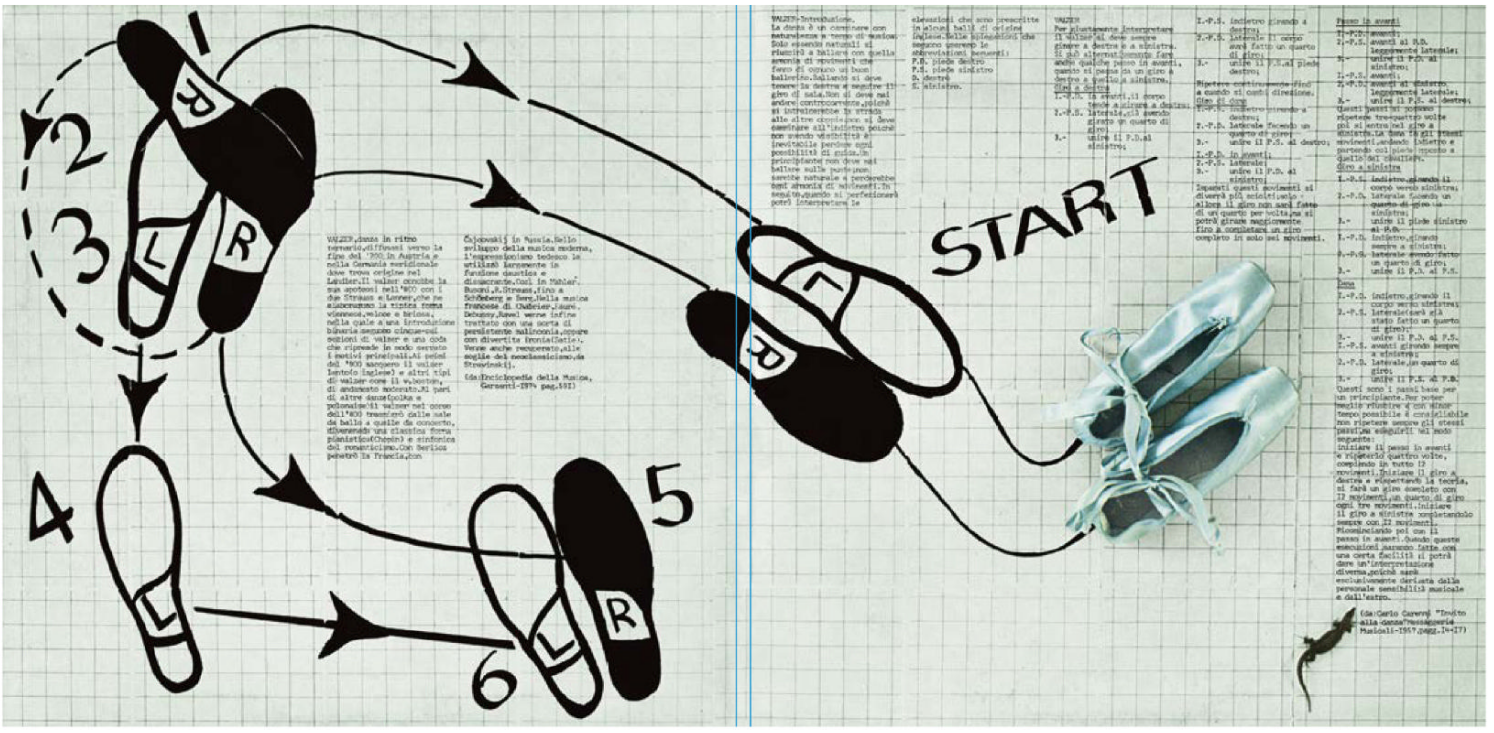
Lato A
Valzer per domani 2:12
Mirafiori 5:55
Saper sentire 4:40
Nove lune prima 0:55
Da Nord a Sud 5:18
Nove lune dopo 1:08
Mescal 2:00
Mescalero 0:35

Lato B
Dimensione Terra 1:30
Aria pesante 3:53
Consapevolezza – Parte 1ª 3:22
Sagra 3:06
Consapevolezza – Parte 2ª 1:12
Rinuncia 2:48
Marilyn 2:40
Terminal 2:20

Registrazione e missaggio (settembre/ottobre) **Fono Roma Milano Sound Recording spa, Milano, via Pirelli 32**
Tecnico del suono: **Piero Bravin**
Assistente: **Ambrogio Ferrario**
Produzione: **Gigi Venegoni**
Direzione artistica: **Edoardo Sivelli, Raffaello Palma**
Media effects, copertina e grafica: **al.sa sas**
Foto: **Roberto Masotti**
Visualizzazione sonora e immagine del gruppo: **Raffaello Palma**

- **Arturo Vitale: sax soprano e baritono, clarinetto, clarino basso, Clavinet, vibrafono, voce**
- **Furio Chirico: batteria, percussioni**
- **Gigi Venegoni: chitarre, sintetizzatore A.R.P.**
- **Beppe Crovella: pianoelettrico, pianoacustico, sintetizzatore A.R.P./Eminent, Mellotron, Hammond**
- **Marco Gallesi: basso**
- **Giovanni Vigliar: violino, voce, percussioni**
- **Gianfranco Gaza: voce**

Note e fronte copertina di GIRO DI VALZER PER DOMANI.



do. Io amavo le sue piazze, le colline, le montagne. Ero abituato a "bazzicare" il quartiere dove costruivano la mia adorata 127, perché il gruppo provava nella discoteca di Alfonsino, zio di Furio, che si trovava a non più di 500 metri dallo stabilimento Fiat. La gente, l'immensa fabbrica, le lotte e la profonda dignità della classe operaia: tutto questo mi ha ispirato *Mirafiori*, rimasta nel repertorio della band praticamente sempre.

Saper sentire

AV: Scritto per la voce di **Gianfranco Gaza** e sul suo testo "dedotto", diceva, da Herman Hesse, *Saper sentire* ha colori solari, funk latineggianti, dove spiccano il Clavinet, filtrato dal phaser per aumentare la spazialità sonora, le percussioni e le maracas, oltre alle voci, mia e di **Giovanni Vigliar**, a supportare quella solista di Gianfranco, un po' Robert Plant. La parte centrale è funky allucinato, su cui la chitarra innesta il tema country elettrico per poi tornare alla song originale. Mozzafiato la potenza e precisione della sezione ritmica negli stop.

GV: È la prima sterzata verso un suono più funky, dove spicca il Clavinet, propiziato dai capolavori di Stevie Wonder, e la bella voce di Gaza. Una concreta risposta alla richiesta della Cramps di avere brani cantati da inserire nella programmazione delle radio private. Un inno alla filosofia dell'epoca, musicale e non.

Interno di copertina e label del secondo album degli Arti & Mestieri.

Nove lune prima

AV: Ha un tema intimista e pieno di spleen grazie a Gigi. È affidato all'intera famiglia dei sassofoni, dal baritono al sopranino.

GV: Una delle prime composizioni della mia lunga lista di brani melodici, lenti e vagamente malinconici. Soddisfa il mio amore sconfinato per le ballate, la musica celtica, Ravel e Bach. È un tema a cui sono ancora terribilmente affezionato. Le lune entrano sempre nelle mie composizioni: probabilmente sono un tipo leggermente "lunatico".

Da Nord a Sud

AV: Tra tanti è il brano di Gigi che preferisco. Come altre nostre situazioni alterna, come in un mosaico, vari temi e controtemi, che si intrecciano e si sovrappongono, ora languidi ora cattivi sulla ritmica… ora soft ora hard. L'atmosfera orchestrale introduce in modo naturale il pezzo successivo.

GV: Ricorda il venerabile John "Mahavishnu" McLaughlin con la mistica ispirazione che mi ha sempre suscitato. È un brano complesso, spigoloso, in tempo dispari e sufficientemente complicato da dissuadere il gruppo dall'eseguirlo spesso dal vivo. In seguito ho smesso di riferirmi chiaramente allo stile di McLaughlin per inseguire modelli più latini e mediterranei. In quel periodo lui, insieme a Robert Fripp, era indubbiamente la mia principale fonte d'ispirazione.

Nove lune dopo

AV: È la faccia malinconica del tema delle lune, con l'uso, alternato e sobrio, di chitarra elettrica e chitarra 12 corde, melodica Hohner, celesta, violino pizzicato e vibrafono con stacco centrale e finale di sintetizzatore. In un minuto non dà un senso di sovraproduzione, anche nel missaggio (grazie all'affiatamento fra Venegoni e **Piero Bravin**, sound engineer alla Fono-Roma). Come in tutto il disco ho avuto la sensazione che se TILT sono "immagini per un orecchio", GIRO sia del tutto tridimensionale. Ha trasparenze su vari livelli di spessore sonoro, i suoni riempiono lo scenario musicale anche nel senso della profondità.

GV: Tema simile a *Nove lune prima*, ma con veste e arrangiamento da big band, orchestrato principalmente da Vitale.

Mescal/Mescalero

AV: Scrissi di getto anche questo brano dal tema arcano e solenne, basato su una progressione discendente, che però pare portare in alto. Clavinet e organo sembrano fusi insieme seguendo una geometria obliqua; nel pedale dell'inciso basso e batteria creano un magma sonoro denso e potente, dandogli un tono quasi apo-

calittico. Una sola nota tesissima del violino tenuta per tre battute introduce con suspense il breve sketch misteriosamente consequenziale; l'atmosfera è quella incalzante di una corrida in chiave jazz, dove il sax soprano pare imitare una tromba mariachi.

GV: I brani, fusi in una mini suite, provengono da un'ennesima levata dell'ingegno di Vitale. L'essenza della grande musica per me è costituita da melodie orecchiabili con l'armonia sottostante complessa e sofisticata… come queste due composizioni, sottolineate dalla ritmica potente, pulsante e raffinata. Dal vivo piacevano molto.

Secondo giro di valzer

Dimensione terra

GV: È uno dei migliori temi di **Beppe Crovella**. Sottolinea e ribadisce la nostra ostinata tendenza a usare i ritmi in tre (3/4, 6/8) in almeno un terzo delle composizioni. Probabilmente il valzer, e le sue derivanti interpretazioni, ispira la ricerca di stile e sonorità mediterranee legate alle nostre tradizioni, musica folk e bel canto. In Giappone, ad esempio, esigono che un gruppo italiano interpreti testi italiani e melodie mediterranee, meglio con poche influenze anglosassoni.

AV: *Dimensione terra* è un breve 6/8 scritto da Beppe, dove la classica sezione chitarra-sax-violino ha toni quasi epici e "futuristici". Il brano era in repertorio quando, nel 1998, proposi agli altri, più **Marco Cimino** al basso (Errata Corrige, Esagono), di rimettere insieme il gruppo originale. Da qui, attraverso alcuni cambi nella formazione, nacquero i nuovi A&M che, fino a UNIVERSI PARALLELI (2015) suonarono principalmente TILT e GIRO.

Aria pesante

GV: Interessante canzone, scaturita dalla costante frequentazione/collaborazione tra Vitale e Vigliar. Il testo, ribelle e corrugato, intercettava il malessere diffuso degli "anni di piombo". Il fatto che musicisti capelloni, come eravamo noi, venissero costantemente fermati/perquisiti dalle forze dell'ordine produceva significative ispirazioni creative.

AV: Introdotto dai woodblock (*strumento* a percussione dal suono indeterminato e appartenente al gruppo degli idiofoni) con echo-repeat, quasi una sentenza, il tema principale è composto da Vigliar, mentre il testo l'ho scritto io per la sua stupenda voce (all'inizio doppiata in falsetto). Nelle strofe di questo vero "psicodramma pop", la voce ha un po' la funzione straniante del coro nella tragedia greca, diventando poi più espressiva nel ponte centrale. Insie-

Cimitero monumentale di Milano (1975).

ROBERTO MASOTTI/LELLI E MASOTTI ARCHIVIO

Un giro di valzer per Arti & Mestieri

MILANO

L'estate scorsa, una lunga conversazione con Arturo Vitale degli Arti & Mestieri mi aveva fatto conoscere un musicista entusiasta e ricco d'idee, da cui era anche stato informato della difficile situazione in cui versano i gruppi torinesi: i pochi superstiti devono lottare contro l'indifferenza e l'avara chiusura nella grigia e ottusa città alla burocratica intorno all'onnipotente Fiat. Da quell'occasione avevo ascoltato in anteprima il nastro di «Giro di valzer per domani», secondo album degli Arti & Mestieri: un disco essenzialmente strumentale, realizzato con grande cura e precisione, caratterizzato da arrangiamenti elaborati e da assenza più completa e accentuata rispetto al precedente «Tilt», che si fondava su atmosfere rarefatte e su sviluppi tematici spesso sfuggenti.

L'LP ormai completato avrebbe dovuto uscire a settembre: invece, non se n'era più sentito parlare. Poche settimane fa Chirico mi aveva detto che Arturo voleva nuovamente incontrarmi per parlare dei cambiamenti intervenuti nel gruppo, e anche dei quali la pubblicazione dell'album è stata rinviata d'un paio di mesi.

All'appuntamento non sono mancato: il casseforte chiarimento chiarificatore cantante con lui e la Gianfranco Gaza. Il più recente ingresso nella formazione ha portato a sette elementi l'organico degli Arti & Mestieri: «Sentivamo ormai da tempo la necessità di aggiungere una voce solista», mi spiega Arturo, «per definire meglio certe melodie e per dare maggior risalto ai testi. Fu così che mi misi in contatto con Gianfranco e subito dalle prime prove con lui ci siamo resi conto di avere a disposizione la persona adatta: l'affiatamento, anche dal punto di vista umano, è stato facile e rapido. Il fatto di poter contare su un cantante non significa però che rinunceremo alla strumentazione vocale, anzi Gianfranco potrà inserire efficacemente nelle parti finora cantate da Giovanni, il violinista, e da me. L'arrivo di Gaza nel gruppo ci ha spinti a rivedere l'impostazione dell'LP e quindi a sospendere l'uscita in modo da avere il tempo di registrare qualcosa che fornisse una precisa indicazione del momento evolutivo dell'intero degli Arti & Mestieri. A questo scopo abbiamo composto, arrangiato e quindi realizzato «Saper sentire», un pezzo che rappresenta la nuova personalità della formazione, in pratica un anticipo degli sviluppi attualmente in corso: ne siamo contenti, al di là dei risultati musicali, anche perché il brano propone una composizione relativamente rapida, inizia tempestivamente, con un conseguente valore di attualità». Oltre al proseguire, prossimamente che i compagni di gruppo citati sopra da Vitale sono rispettivamente l'esordiente Furio Chirico, batterista energico ma lucido, e Giovanni Vigliar, abile violinista e percussionista.

«Saper sentire» esce anche come 45 giri, accoppiato a «Valzer per domani». Lo strumentale che apre il nuovo album. Segno che il complesso si apre a nuovi interessi vocali? «In realtà questi interessi sono sempre stati sollecitati finora non avevano potuto ottenere uno sfogo adeguato. Non devi pensare però che in seguito d'una voce solista molta parte della fisionomia della formazione: si tratta più esattamente d'una "strumentazione" in più ed possiamo contare».

A questo punto mi consiglio a Gianfranco Gaza per delucidazioni sulle sue passate esperienze: «Sono entrato nell'ambiente musicale circa otto anni fa, come cantante; dopo quattro anni di tirocinio (comprese un lungo periodo con la musica da ballo nei "dancing"), un apprendistato molto pesante ho cominciato a fare qualcosa di buono con i Pooh, salvo che poi, dopo due LP e troppe violentissimi avevo contratti e scrivevo oltre un anno la, in seguito mi sono impegnato attivamente con un trio, cercato molto stimolante a livello artistico ma senza sbocchi dal punto di vista economico». Mi avevo rassegnato a tornare a fare le studente d'architettura quando sono entrato in contatto con gli Arti & Mestieri: la nuova situazione mi sta aprendo prospettive improviste che intendo approfondire con il massimo impegno».

Mentre ascoltiamo una lacca con la versione definitiva di «Giro di valzer per domani» (l'introduzione di «Saper sentire» ha variato l'ordine dei brani e ha scelto due brevi pezzi strumentali), riprendo a conversare con Arturo, esponendogli alcune perplessità sollevate dal disco: ad esempio, una certa artificiosità di fondo, dovuta probabilmente a un eccesso di perfezionismo... «Il fatto è che per noi il lavoro in studio assume una dimensione molto particolare, intesa, essendo il gruppo numeroso, abbiamo affinato ed arrangiamenti precisi che vanno seguiti pluttosto scrupolosamente; in più, non possiamo avvalerci del correggere errori o improvvisazioni sia durante le registrazioni sia in sede di missaggio. Effettivamente, ci siamo fatti una fama di pedanti a questo proposito, ma ci sembra doveroso — e di poco — mettere fuori dei dischi ritocchi nei minimi particolari. Dal vivo è un altro discorso: cerchiamo di ottenere di più quanto a spontaneità e presenza, pur mantenendo una certa aderenza e strumentazione ed arrangiamenti preesistiti. Per giungere ulteriormente nell'aspetto scenico, stiamo studiando l'idea d'uno spettacolo vero e proprio, che s'avvalga d'un apparato e d'una presentazione "teatrali" con l'ausilio di diapositive e film che abbiamo girato uno stretto rifacimento alla musica e ai testi».

Il nuovo album degli Arti & Mestieri è in circolazione: ormai da qualche settimana e nuttonno ha avuto la possibilità di ascoltarlo diverse volte: la capacità tecnica dei componenti del gruppo (specialmente di Vitale — particolarmente al sax soprano e al clarinetto — e dell'estroso Chirico) non sono certo discutibili, come pure l'attento lavoro di produzione di Gigi Venegoni, che della formazione è anche l'efficace ma poco personale sostenuto. Molti dei numerosi temi (spesso i più complessi) che i musicisti vicchiano immediatamente accattivanti e la varietà di tempi e di atmosfere consente di seguire «Giro di valzer per domani» con costante interesse. Quello che lascia un po' delusi, alla fine, è la mancanza di nomi nei nostri — lasciano che le parti vocali e le poesie dei testi tendono ad aggravare — mentre si ha l'impressione che puntando maggiormente sulla spontaneità e sull'essenzialità il gruppo potrebbe rendere in modo più completo pur senza abdicare alla propria personalità. Vedremo comunque molto presto questo influsso sull'evoluzione degli Arti & Mestieri l'inserimento di Gianfranco Gaza e l'attività «live», fattasi recentemente molto più intensa.

Daniele Cerioli

DOPO UN PERIODO PIUTTOSTO LUNGO DI SILENZIO, IL GRUPPO TORNA ALLA RIBALTA CON UN ALBUM ACCATTIVANTE, UNA NUOVA FORMAZIONE E MOLTE IDEE PER LA TESTA. LA NOSTRA INTERVISTA.

«Ciao 2001» (11 gennaio 1976).

me alle sezioni in crescendo si crea un inquietante portale per il solo di sax, dapprima meditativo poi di nuovo in crescendo, da cui si sviluppano due temi speculari, uno mio e l'altro di Gigi, che concludono con grande pathos la canzone.

Consapevolezza – Parte 1ª

GV: Questo brano piaceva moltissimo al nostro manager, **Franco Mamone**, che lo considerava ideale per tentare di veicolare la nostra musica nel mondo anglosassone. In seguito la discussione tra lui e Sassi sull'opportunità di promuovere all'estero noi o gli Area portò a grosse difficoltà, più che altro al fatidico niente di fatto!

AV: Su un tappeto di Clavinet e cordiera del piano suonata col plettro (doppiata in stereo), il tema sognante e mediterraneo di Gigi è da lui sviluppato con un gioco di echi quasi elegiaco sopra una ritmica incalzante.

Sagra

GV: Il brano è ispirato dai ritmi del Sud, oltre che dalla meravigliosa *È festa* della PFM. Festoso e virtuosistico, esprime il nostro desiderio di restare ancorati alla matrice italica… la ritmica è talmente *furiosa* che ci ha indotti presto ad abbandonarlo nei concerti.

AV: La batteria, furiosa a velocità supersonica, introduce due temi alternati… uno incalzante e quasi "biblico", l'altro più rilassato e mediterraneo. Segue il solo di chitarra, quasi elegiaco su una struttura ritmica complessa e mozzafiato, che la batteria conclude con una rullata sospesa attraverso l'echo reverb.

Consapevolezza – Parte 2ª

AV: Come nelle *Nove lune* anche qui esce il lato più notturno e sognante del tema di Gigi, suonato da chitarra e violino all'unisono su base di basso e vibrafono, anch'essi all'unisono. Il risultato crea un suono ispirato e avvolgente.

Rinuncia

GV: Arturo la scrive nel filone delle nostre canzoni più accessibili. È la testimonianza del fragoroso gap generazionale di quel periodo: una riflessione amara, forse un po' cinica, sul contrasto, esistenziale e ideologico, coi nostri genitori. Un brillante **Eugenio Finardi**, appena prima del successo, che sarebbe conseguito da lì a poco, lo interpreta su richiesta ufficiale del nostro stimato "capo" Gianni Sassi. Non so quanto Eugenio avesse apprezzato l'operazione, anche se indubbiamente il suo talento esce fuori.

AV: Intendevo scrivere una ballata un po' ispirata all'accoppiata piano/organo tipica della **Band** o dei **Procol Harum**. Il testo, che parla dei problemi tra le generazioni, tende a smitizzare gli ideali, ormai al tramonto, dei figli che diventano a loro volta padri.

Marilyn

GV: L'idea originale è di Chirico e Crovella. Spunto pianistico con la melodia, forte e identificabile, sulla poderosa batteria, in modalità semi free. Il drumming di Furio è sempre stato percepito come elemento essenziale del gruppo e questo brano ne conferma l'efficacia.

AV: Dal tema di Beppe col piano sviluppiamo in studio di registrazione l'improvvisazione a tre (piano, sax soprano, batteria). L'atmosfera è accorata e dolente, come una preghiera.

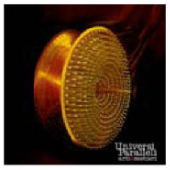
Terminal

GV: Immediatamente identificabile con il nostro marchio, conserva l'epi-

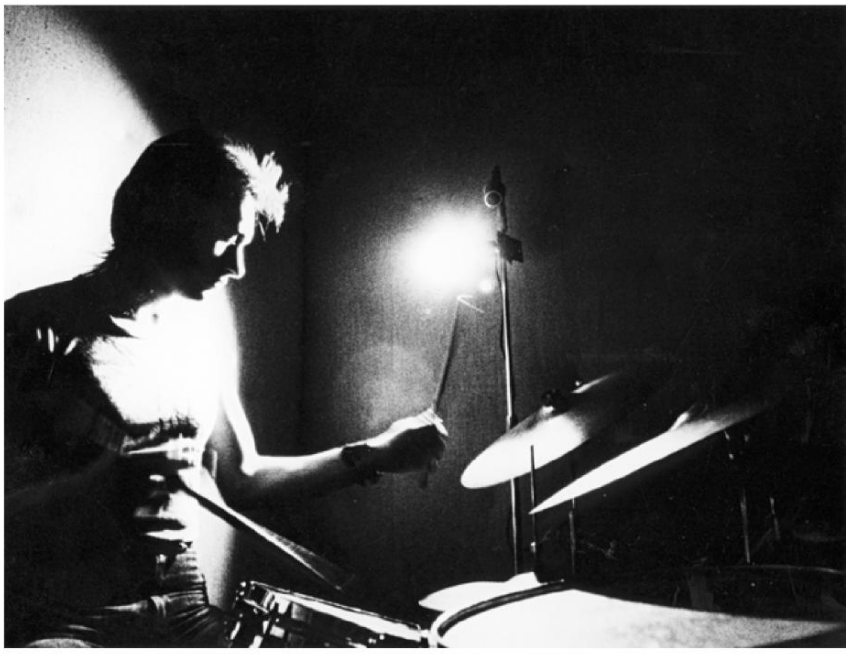
Gigi Venegoni

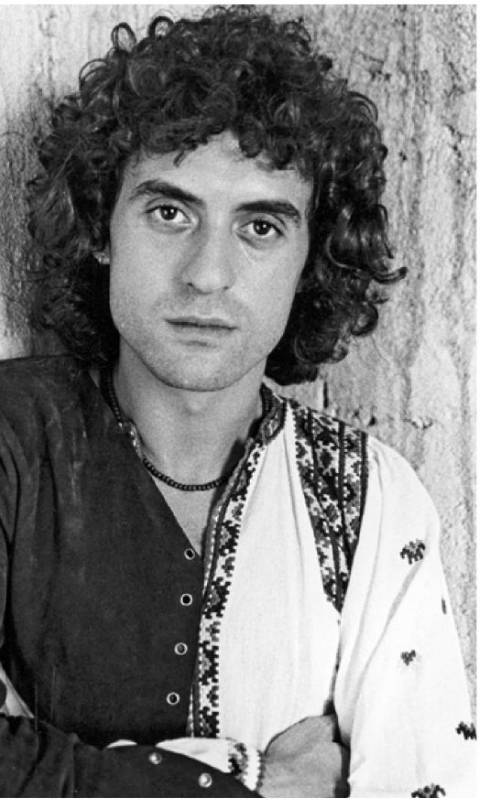
città di altri miei brani (*Gravità 9.81*, *Positivo/Negativo*, *Mirafiori*). Il tema orecchiabile, in unisono chitarra/sax/violino (caratteristica rara nel panorama musicale dell'epoca), è ribadito varie volte e scandito dalla ritmica incalzante.

AV: È uno dei brani che preferisco in questo album. Non definitivo, perché lascia intravedere nella dissolvenza il ponte che porta al prossimo percorso o universo. Infatti nel mio intimo, e credo così anche per gli altri, potevo intuire il nostro terzo capitolo e, forse, immaginare quello dopo. Invece per vari motivi il gruppo si è fermato e per me sarà sempre un rimpianto. Anche *Terminal*, come *Mirafiori*, si sviluppa dalle mie armonie su cui nasce un tipico tema di Gigi, epico e drammatico, testimonianza della simbiosi ed empatia compositiva fra me e lui. Segue, come in un collage o un film 3D, il tema per due chitarre 12 corde, poi quello del vibrafono, quasi calypso, e per tornare a quello principale ripetuto *ad libitum*.



Sopra: TILT e UNIVERSI PARALLELI. A sinistra: Gianfranco Gaza. A destra: Furio Chirico.





Arturo Vitale con Chet Baker al Jazz Club Café, Leri (1979).

Da TILT a GIRO DI VALZER

Venegoni riflette sul percorso che da TILT porta al secondo album: "Il gruppo stava virando verso influenze soul e funky che io non condividevo in pieno. Intendiamoci, quella musica mi piaceva molto ma ritenevo che il sound identitario degli Arti & Mestieri dovesse rimanere ancorato a melodie e armonie più mediterranee e jazz-rock. Però è indiscutibile l'eccellente risultato: la genialità di Arturo Vitale e la peculiarità dei brani originati dalla sua scrittura furono determinanti nel mutare la nostra direzione musicale".

Il cuore pulsante di Arti & Mestieri

Furio Chirico è considerato uno dei migliori batteristi italiani, anche al di fuori del contesto prog. La sua tecnica, molto presente nel suono generale del gruppo, è supportata da grande energia e passione. I suoi ricordi di GIRO DI VALZER sono lucidi: "Rispetto a TILT le composizioni in quasi tutti i casi erano frutto di un'idea compositiva di base dei singoli componenti degli Arti & Mestieri. Successivamente potevano essere fortemente personalizzati dagli altri. GIRO DI VALZER *è* un album più jazz rock del precedente, sia dal punto di vista ritmico che armonico e di arrangiamento. È curatissimo nell'ese-

cuzione e nel suono, secondo me rimane uno dei dischi meglio registrati di quegli anni, infatti l'ascolto anche oggi risulta estremamente moderno. *Valzer per domani* fu un esperimento per la batteria in tre quarti, interessante e rischioso; inizialmente fece storcere il naso ad alcuni di noi, ma in seguito divenne uno dei nostri cavalli di battaglia, anche per l'interpretazione della batteria, Gravità 9.81 e Valzer per domani sono sicuramente i nostri brani più rappresentativi, anche dal punto di vista compositivo, dei primi due album.

Quella strana scaletta

Negli anni del prog storico la durata dei 33 giri era limitata rispetto ai successivi supporti digitali. Oggi un Cd può superare gli 80', anche se alcuni lettori potrebbero avere dei problemi a leggerlo correttamente, quindi meglio non raggiungere quel minutaggio. Allora stavano quasi sempre sotto i 40' e spesso non raggiungevano i 30' (vedi IO COME IO del Rovescio della Medaglia, 28'03", e SENZA ORARIO SENZA BANDIERA dei New Trolls, 28'30"). La media era tra i 32' e i 36' altrimenti i solchi si restringevano troppo, in questo caso le puntine dei piatti avevano meno "informazioni" a disposizione per dare la giusta purezza al suono. Così al momento di fare la scaletta di GIRO DI VALZER gli Arti & Mestieri si trovarono davanti al dilemma: "Privilegiamo la qualità audio e togliamo un brano o lo inseriamo con scadimento della riproduzione?". Scelsero la prima opzione e fu tolto *Da Nord a Sud*. Secondo Crovella andò così, ma anche le versioni di Venegoni e Vitale coincidono quasi alla lettera: "L'album uscì con una velocità più alta della registrazione originale, poi aggiustata in alcune edizioni, come quella della collana *Prog Rock Italiano* della De Agostini, dove la seconda facciata inizia nel modo corretto non con l'assolvenza come allora. L'inserimento in quel punto di *Da Nord a Sud* migliora il "senso" dell'opera. *Saper sentire* venne registrato quando era stato già completato il resto, solo per presentare Gaza appena unito al gruppo.

Arturo Vitale in una cartolina Cramps (1975).

«Mi divertii molto a lavorare su GIRO DI VALZER. Onestamente non cambierei una virgola di questo disco»

Gigi Venegoni

La continua freschezza del prog USA

Con un nome bizzarro e un mix eclettico di generi i **Professor Caffeine & the Insecurities** risaltano come una nuova realtà da tenere d'occhio nello svecchiare certi cliché prog. L'omonimo primo album, pubblicato il 1° marzo 2024, li sta portando all'attenzione di pubblico e critica.

Testo: **Lorenzo Barbagli**

Da sinistra: Dan Smith, Derek Tanch, Anthony Puliafico, Ken Dellot e Jay Driscoll.

Da molto tempo ormai il progressive rock americano ha imboccato delle coordinate evolutive tutte sue, che, piacciano o meno, hanno aiutato a dare una prospettiva stimolante e del tutto inedita nel suo percorso. Senza rifarsi per forza ai suoni sinfonici degli anni Settanta, la voglia di esplorare musiche complesse con intricate digressioni strumentali, armonie vocali e variazioni tematiche è rimasta la stessa, ma questa volta guardando a generi come math rock, midwest emo, fusion e post rock. Cambiano gli ingredienti ma l'inclinazione è la stessa. I Professor Caffeine & the Insecurities sono solo gli ultimi arrivati in una scena che di recente ci ha dato **Thank You Scientist**, **Bent Knee**, **OK Goodnight**. Comunque ultimi per modo di dire, dato che loro esistono ormai da quasi dieci anni per impulso del bassista e vocalist **Dan Smith**, però solo ora, dopo due Ep, sono arrivati al primo album con una formazione stabile, che comprende **Derek Tanch** (tastiere, piano), **Anthony Puliafico** (chitarra), **Ken Dellot** (batteria) e **Jay Driscoll** (chitarra). La musica nella sua complessità esecutiva con vivaci e intricati passaggi, si poggia costantemente su riverberi pop e funk, che le donano un tocco di accessibilità. Per questo l'impianto compositivo del quintetto possiede continui richiami a sapori jazz e timbriche elettroacustiche.

Allora Dan, partiamo dall'inizio: come è nata la band e qual è il significato dietro il vostro nome singolare?

Per molto tempo ho fatto parte di una band chiamata **Emma Ate the Lion** (due album realizzati tra il 2011 e il 2013), e i Professor Caffeine & the Insecurities sono iniziati come un mio progetto solista da lì. Il nome deriva dal mio amore per i nomi dei gruppi di fine anni Cinquanta/inizio Sessanta, come **Buddy Holly & the Crickets** o **Smokey Robinson & the Wonders**. Quella formula di "qualcosa, qualcosa e il qualcosa qualcosa" (*ride*). Ho sempre amato la Motown e il rock dei primordi, quello degli anni Cinquanta appunto, quindi nel momento in cui si è trattato di dare un nome al mio nuovo progetto, volevo avere un'atmosfera simile, senza che ci fosse il mio nome sopra. A parte questo, ci sono anche dei parallelismi a livello personale, dato che bevo molto caffè, e queste canzoni affrontano problemi e cose di cui sono insicuro.

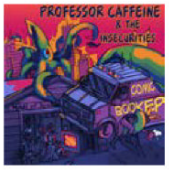
Anche se il vostro stile si può sintetizzare con il termine progressive rock, la vostra musica è basata su molte sfumature imprevedibili. Quali sono le tue influenze?

Le mie influenze sono ovunque. Penso che questo valga per gli altri ragazzi della band. Amiamo semplicemente la musica, quindi è difficile individuare un genere specifico da cui siamo influenzati. So che per me ci sono state diverse radici musicali di riferimento, come **Protest the He-**

ro, **Dillinger Escape Plan**, **Dream Theater**, **Rush** ecc. Anche se ci sono stati gruppi che mi hanno ispirato dai testi a un livello più emotivo, tra cui **Death Cab for Cutie**, **Motion City Soundtrack**, **Bright Eyes**. Sono anche un grande fan del jazz e colleziono vecchi vinili dal vivo. So che dimentico di menzionare sicuramente qualcuno, ma in sostanza è solo un gigantesco crogiolo di influssi che rendono la nostra scrittura quello che è. Quando finisci di ascoltare, nel momento in cui ti metti a scrivere qualcosa di personale è come se fossi dentro una scatola, isolato dal resto. Quindi per questo motivo cerco di trovare qualcosa che mi ispiri in tutta la musica che ascolto.

Negli ultimi anni il prog americano è stato contaminato da generi inusuali (math rock, emo, post hardcore ecc.) piuttosto che dal classico sound sinfonico. Secondo te come si è sviluppata questa peculiarità?

Onestamente la risposta può essere simile alla precedente. Sento che è solo una progressione naturale. Penso che la questione sia da attribuire alla buona qualità della musica. C'è sempre qualcosa di bello in ogni pezzo registrato. Sia che si tratti di puro valore pop, qualcosa di orecchiabile per il gusto di essere orecchiabile, o il pezzo di musica classica più complicato su cui puoi mettere le mani. C'è del valore in ogni cosa ed esiste una ragione per cui le persone lo cercano ed è popolare. Gli artisti scrivono materiale che attraversa i generi… è semplicemente una progressione naturale della musica.



THE COMIC BOOK, vostro primo Ep, risale al 2015, come si sono evoluti i Professor Caffeine in questi quasi dieci anni di carriera?

Ci siamo evoluti molto. Non solo musicalmente, anche se siamo rimasti solo due membri di quella formazione. Musicalmente e collaborativamente la band è diventata una macchina ben oliata, evolvendosi in un modo che consente di aspirare a maggiore complessità, oltre alla consapevolezza di essere accattivante e più semplice. Questo è il motivo per cui abbiamo intitolato l'album semplicemente con il nostro nome… questo disco rappresenta l'essenza dei Professor Caffeine.

La vostra musica appare intricate ma allo stesso tempo accessibile con momenti di grandi passaggi melodici. Cercate di bilanciare le cose o date priorità a determinati aspetti?

Siamo sempre stati grandi fan della musica in generale. Anche la nostra diventa davvero complicata per quanto riguarda riff, pattern e cambi di tempo, l'ascoltatore ha comunque bisogno di qualcosa a cui aggrapparsi facilmente. Sento che devi avere il giusto equilibrio ma, a essere onesto, non è mai qualcosa per cui mi sforzo. Sento che nel processo di scrittura seguiamo semplicemente ciò che ci fa sentire bene e la maggior parte delle volte è qualcosa di semplice.

Sopra: Ep dei PC&TI. Dal basso verso l'alto: THE COMIC BOOK (2015), 1.21 GIGAWATS!!! (2017), VIDEO GAME (2018) e in cima quella del loro omonimo album.

Venendo dalla scena musicale di Boston, sempre stimolante e ricca di nuove band, quali sono quelle che attualmente apprezzate di più?

Tecnicamente apparteniamo alla scena musicale del New England, veniamo da più parti e non solo da Boston. Siamo abbastanza fortunati da avere un sacco di grandi band intorno a noi e molte con cui suoniamo. Per quanto riguarda l'apprezzamento, la risposta le comprenderebbe tutte. Posso citarne alcune a cui eravamo davvero vicini, che sono incredibili e meritevoli di essere scoperte: **Parts Per Million**, **Actor Observer**, **Ghost in the Snow**, **Toad & the Stooligans**, **Loudsounds**, **The Quins** ecc. Sicuramente ne ho tralasciate altre, altrimenti starei qui tutto il giorno per concludere l'elenco. Se vi trovate in zona, dovreste assolutamente partecipare ai concerti in qualche locale… c'è di che rimanere stupiti dal talento di tutti. Abbiamo anche una playlist Spotify collegata alla nostra pagina, dove si possono ascoltare molti dei nostri amici musicali.

Nella odierna scena musicale indipendente quanto sono importanti i concerti e quanto lo è l'attività sui social network, ovviamente per farsi conoscere da un pubblico più vasto?

I social media sono un male necessario. Al giorno d'oggi è l'unico modo per ottenere informazioni approfondite su una band. Trovo che i concerti siano estremamente importanti, non solo per raggiungere nuovi fan, perché hanno un approccio diverso di coinvolgimento con la gente che viene ad ascoltarti. Crei ricordi con le persone che, si spera, possano lasciare una buona impressione per invogliarle a partecipare nuovamente.

Infine la classica domanda: quali sono i vostri gusti musicali e cosa state ascoltando?

Oh sì… per me e per la maggior parte dei ragazzi della band: tutto e qualsiasi cosa. Attualmente sto sentendo **Daniel Caesar**, e so che Anthony ultimamente ha apprezzato tanto le **Boygenius**. Ho appena iniziato ad ascoltare il primo disco dei **Death**, che mi è piaciuto moltissimo. Sento che la mia playlist di Spotify è al limite della schizofrenia… e non è una brutta cosa perché aiuta a mantenere la vita interessante!

SPECIALE

IN EDICOLA

UN VOLUME ESCLUSIVO DEDICATO AL FENOMENO PIÙ SIGNIFICATIVO DELL'ULTIMO MEZZO SECOLO DI ROCK

Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/punk
disponibile anche in versione digitale

Sulle orme di Frazz!

Nel 1973 i **Semiramis** pubblicarono DEDICATO A FRAZZ, che ottenne buoni responsi di critica, ma dopo poco tempo si sciolsero. Tornati in pista nel 2013 oggi realizzano il secondo album in studio, prima opera dopo la morte di **Maurizio Zarrillo** e **Giampiero Artegiani**: LA FINE NON ESISTE (AMS).

Testo: **Guido Bellachioma** Foto: **Eva Maslowski**

Oggi della formazione storica dei Semiramis rimane solo il batterista **Paolo Faenza**, che, supportato dai musicisti particolarmente motivati e dalla vena compositiva del tastierista **Daniele Sorrenti**, si è rimboccato le maniche e va avanti senza dimenticare il passato, rispondendo alle nostre domande con la consueta passione. Il risultato? Davvero interessante. LA FINE NON ESISTE inaugura un percorso che speriamo duraturo…

Inevitabile cominciare da chi non c'è più. Cosa è significato fare un nuovo album in studio dopo la morte di Giampiero Artegiani e Maurizio Zarrillo? Ti è mai venuta voglia di mollare?

Quando io e **Daniele Sorrenti** ci siamo messi a scrivere i brani e gli arrangiamenti per il nuovo album, mi sono chiesto più volte se questo lavoro potesse piacere a Giampiero e Maurizio. Spesso la risposta positiva veniva tramite un mio accennato sorriso, compiaciuto e tenero, al solo pensiero di averglielo potuto far ascoltare in qualche modo. Così Insieme ai ragazzi abbiamo deciso di dedicare LA FINE NON ESISTE a loro due, lasciando all'interno del primo brano (*In quel secondo regno*) la narrazione di Giampiero del primo cantico del Purgatorio di Dante Alighieri. Mi è mai venuta voglia di mollare? Sì! Assolutamente sì! Dopo la perdita di Maurizio nel 2017 e del definitivo K.O. con la dipartita di Giampiero nel 2019 decisi di mollare tutto. Solo grazie alla passione e al forte scossone emotivo datomi dalla band abbiamo deciso di continuare il percorso. L'aver trovato in Daniele la vena compositiva complementare alla mia, oltre al continuo contributo della band negli arrangiamenti, ha dato il via al nuovo lavoro.

Inevitabilmente Paolo sei il filo conduttore dei Semiramis. Possiamo parlare della nuova formazione, che sembra piuttosto coesa?

A questa domanda mi fa molto piacere rispondere per almeno due motivi fondamentali. Il primo è che hai colto l'anima degli attuali **Semiramis**, formati da persone dalle grandi qualità musicali e umane, che hanno reso possibile questo bellissimo lavoro. Secondo, io (il boss, come ai ragazzi piace definirmi) non posso fare a meno di ringraziarli a uno a uno per aver voluto a tutti i costi portare avanti la storia dei Semiramis, regalandomi ancora tante lacrime ed emozioni. Non mi sarei aspettato che dopo 51 anni quel "ragazzino" di Paolo Faenza avrebbe ancora suonato e registrato la batteria in un nuovo album dei Semiramis!

Da sinistra: Marco Palma, Daniele Sorrenti, Paolo Faenza, Ivo Mileto, Emanuele Barco. Al centro in basso: Giovanni Barco.

Presento i ragazzi in ordine di entrata nella band.

Ivo Mileto **(basso)**: ormai è con me dal 2013 quando, spinto anche da te, ho deciso di rimettere in piedi il mondo Semiramis. È una sicurezza musicalmente e partecipa al lavoro con il suo bagaglio fusion/funky, immettendo quel tocco moderno alla sezione ritmica sia del nuovo album che nei live, sempre restando fedele alle linee melodiche di **Marcello Reddavide** e di DEDICATO A FRAZZ.

Daniele Sorrenti **(tastiere/synth):** entrato poco dopo Ivo, è il motore attuale della band. Il suo bagaglio progressive e la sua vena compositiva (musiche e testi) ha posto le basi per edificare il nuovo disco, che senza di lui non ci sarebbe stato. Mi ha stupito la nostra affinità nel comporre. È colui che, con pianoforte, Eminent, Hammond e sintetizzatori ha dato la continuità sonora con il vecchio DEDICATO A FRAZZ, ribadendo il marchio di fabbrica del gruppo storico.

Emanuele Barco **(chitarra)**: arrivato nel 2018, ha inserito subito in ogni singola nota di chitarra elettrica il suo stile, tecnica e sonorità. È molto versatile. Passa da suoni hard a quelli fusion, rock, classicheggianti e flamenchi quando imbraccia la chitarra classica. Un'altra colonna portante del gruppo.

Marco Palma **(chitarra acustica)**: durante la scrittura dell'album sentivamo che era giunto il momento di fare un salto di qualità nel mondo delle chitarre acustiche (6 e 12 corde). Quindi abbiamo deciso di prenderlo nei Semiramis. Da subito ha reso elegante ogni inserimento delle chitarre acustiche, il resto l'ha fatto la sua conoscenza del progressive e la grande sensibilità sia come musicista che come persona.

Giovanni Barco **(voce)**: con la sua grande vocalità, la sua teatralità e con il suo essere sempre sorridente è stato la famosa ciliegina sulla torta. Arrivato al momento giusto nel posto giusto… poco prima di entrare in sala di registrazione. Con la sua spiccata versatilità ha fatto suoi i brani in un tempo veramente rapido, cosa che mi ha letteralmente stupito.

LA FINE NON ESISTE, titolo piuttosto emblematico, giunge a più di 50 anni da FRAZZ. Qual è lo spirito che lega questi due album? Perché la scelta di quel titolo, che era quello di un monologo di Giampiero dal vivo, immortalato anche nel live del 2017?

Alla conclusione delle registrazioni abbiamo cercato, senza porci nessun vincolo, un titolo per il disco. Dopo mille tentativi ci si è accesa una lampadina durante delle prove, che ci ha fatto esclamare: "Ma noi il titolo lo abbiamo!". LA FINE NON ESISTE ci ha accompagnato nei live del 2017, appunto per uno dei monologhi di Giampiero, ed è stato parte del titolo del cortometraggio, partecipante alla seconda edizione del Vertical Movie Festival: *Perché… la fine non esiste*, realizzato da **Eva Maslowski**, che cura la nostra immagine fotografica ormai da anni. Ci piaceva, ci sembrava calzante per i sei brani… Pur non essendo un concept album come DEDICATO A FRAZZ, all'interno di LA FINE NON ESISTE c'è l'elemento fondamentale che ha spinto e spinge gli esseri umani a intraprendere imprese al limite dell'assurdo, ovvero la pazzia, la stessa del nostro amico psicopatico FRAZZ!

Il nuovo album suona decisamente bene. Possiamo parlare di come è stato realizzato tecnicamente? Quanto tempo avete impiegato a realizzarlo? Quale strumentazione avete usato?

Quando abbiamo cominciato a comporre l'album ci siamo detti di non

porci nessun limite, anche come realizzazione a livello audio. Ciò è stato possibile per l'utilizzo del Soul Sound Recording studio di Daniele Sorrenti, così abbiamo potuto liberamente arrangiare i pezzi fino alla fine delle registrazioni. Naturalmente questo è stato un enorme vantaggio, anche per la scelta dei suoni e degli incastri di frequenze dei singoli strumenti. Sotto la guida di **Maurizio Pinna** *Mixwithnorules*, che si è occupato del missaggio e del mastering, abbiamo selezionato e utilizzato delle tecniche di microfonazione piuttosto "moderne", atte a riprendere ogni singola caratteristica e sfumatura degli strumenti utilizzati dai musicisti. Solo per darti un metro di valutazione, ogni brano era composto più o meno da 60/65 tracce. Abbiamo voluto a tutti i costi Maurizio, il suo sound, lo studio di Alghero e la sua grande competenza internazionale, perché è solo grazie a lui che l'album ha questo suono molto "americano", moderno e internazionale, che si discosta molto dai lavori progressive che sono usciti negli ultimi anni.
Le registrazioni sono durate due mesi, così come i missaggi e il mastering. Vedere Maurizio più "fomentato" di noi mentre lavorava è stato qualcosa d'impagabile. Riguardo la strumentazione utilizzata ci sarebbe da parlare ore, diciamo che abbiamo fatto scendere in campo l'artiglieria pesante. Penso che per un appassionato di musica sapere con quale strumentazione viene registrato un album di questo tipo sia davvero curioso e interessante [vedi box in alto a destra].

La nuova copertina, come quella di FRAZZ, è un dipinto... puoi parlarcene?

Così come fatto per la parte sonora, volevamo dare valore a questo lavoro con alcuni dipinti. La copertina di un album è il biglietto da visita di ciò che l'appassionato andrà a vivere emozionalmente con la musica. Non c'è cosa più bella che emozionarsi al solo guardarla. Questi dipinti, che noi riteniamo possano diventare una copertina "iconica" del prog, sono stati affidati alle sapienti mani di **Massimiliano Angelotti**, che con il suo stile, la sua tecnica, la sua sensibilità e la sua arte, oltretutto è un grande bassista, ha trasformato le nostre semplici linee guida in un capolavoro. Siamo decisamente soddisfatti di esserci affidati a lui perché sta avendo dei riscontri positivissimi.

Semiramis

Paolo Faenza
Batteria: Sonor Vintage, Ludwig Acrolite '66, Double Iron Cobra 900.
Piatti: Zildjian "serie K", Sabian, Paiste.
Vibrafono: Saito.

Ivo Mileto
Basso: Yamaha TRB 6P.
Testata: MarkBass "Little Mark".
Cassa: MarkBass "STD 103 NQ 3x10".

Emanuele Barco
Chitarra: Fender Stratocaster.
Chitarra: PRS Custom 24.
Testata: ORANGE "Rockerverb 50w".
Cabinet: ORANGE PPC 212 Close Back.

Marco Palma
Chitarra Acustica: Martin DX1AE.
Chitarra 12 corde: Fender CD-140SCE-12.

Daniele Sorrenti
Piano: Kurzweil PC3X.
Tastiera: Nord Stage 2.
Organo: Nord Stage C2D.
Amplificatore: Leslie 145.
Synth: Minimoog Model D.

Giovanni Barco
Voce registrata utilizzando un microfono AKG C414 con compressore UREI in presa diretta.

Così abbiamo voluto rappresentare, inserendo il primo corridoio che porta a una macchina del moto perpetuo, la chiara attinenza con il titolo dell'album, la rinascita continua dell'essere umano che, sfuggendo da un precipizio, da "nero", oltrepassando una linea temporale, diventa "blu" e si rigenera grazie alla musica. Nell'interno della copertina si vede la sua uscita in un nuovo corridoio, che porta a un orizzonte limpido cercando nel cielo l'aereo di Amelia Earhart e il dirigibile di Umberto Nobile.

Come sono nate le composizioni? Qual è il loro filo conduttore della musica e dei testi? Perché ai due inediti contenuti nel LIVE del 2017 avete cambiato testo e titolo (*Morire per guarire* è diventato *Non credere a un Dio*, mentre *Mille universi* ora è intitolata *In quel secondo regno*).

Daniele mi ha esposto il suo punto di vista, affermando chiaramente che se i Semiramis dovevano andare avanti, lo avrebbero dovuto fare senza alcun limite. Da quel momento è nata la magia. I ragazzi della band hanno contribuito agli arrangiamenti e senza di loro i brani non avrebbero avuto tanta cura, eleganza, tecnica e buon gusto musicale.

Cacciatore di ansie concretizza il mio desiderio di narrare uno dei problemi che più affligge il nostro secolo, ovvero l'ansia. Alla bozza di testo che avevo nel cassetto, Daniele ha regalato un vestito musicale multistile. Si passa dall'inizio fusion alla parte centrale sinfonica, dalla cavalcata cupa di piano, nella quale il testo recitato fa percepire l'ansia che sale e la voglia di liberarsene di colui che impersonifica il cacciatore delle sue stesse ansie, al momento vibrafono/Mellotron. Il tutto si conclude con una chiara autocitazione al "vecchio" DEDICATO A FRAZZ.

Donna dalle ali d'acciaio nasce da un vecchio giro di chitarra che avevo da troppi anni in testa e dalla voglia di raccontare la storia di Amelia Earhart.

La copertina di LA FINE NON ESISTE è stata dipinta da Massimiliano Angelotti.

«Dopo la morte di Maurizio Zarrillo e Giampiero Artegiani volevo mollare tutto. I ragazzi della band mi hanno dato la forza per continuare»
Paolo Faenza

Io e Daniele abbiamo elaborato il testo, scegliendo di fare la prima parte shuffle, mentre la seconda parte è pienamente hard rock, dove l'esplosione di campane simboleggia il desiderio rabbioso di un amico di vederla tornare da quella che fu la sua ultima trasvolata oceanica.

Tenda Rossa parte dall'introduzione puramente prog di Hammond, ideata quando ancora c'era in vita Giampiero, su cui viene costruito l'intreccio di chitarre, basso e synth. Il tutto sfocia in un hard rock incalzante che insieme al testo, scritto di getto da Daniele mentre faceva colazione e guardava un documentario proprio su questa tragedia, fa rivivere la storia del dirigibile "Italia" di Umberto Nobile. Lui e i pochi sopravvissuti dell'equipaggio colorarono di rosso la tenda e riuscirono a essere salvati "in quel lontano 1928" solo per pura "propaganda nera". Al loro ritorno non trovarono l'accoglienza che speravano. Il pezzo si conclude con un impeto di organo Eminent e synth, che accompagnano versi dolci e malinconici diretti alla coscienza di Nobile, che il resto della vita si domanda: "Qual è la verità? Dov'è la verità?".

Sua maestà il cuore ha la prima parte ripresa da un brano che negli anni Novanta scrissi con **Romolo Amici** (allora bassista del Balletto di Bronzo e dei Divae), naturalmente adattato al contesto e arrangiato da Marco ed Emanuele, che hanno creato degli intrecci molto curiosi e visionari, sovrapposti a melodie interpretate in stile classico, quasi lirico. La seconda parte è stata scritta per valorizzare la vocalità di Giovanni e l'assolo di chitarra elettrica di Emanuele. Con il testo Daniele ha voluto narrare il percorso faticoso che un essere umano fa durante la vita: delusioni, amarezze, amori difficili e imprese ardue per andare al cospetto del cuore, visualizzato come una Maestà, semplicemente per chiedergli il perché di tanta fatica. Il Sovrano con semplicità gli risponde: "il cuore non è per tutti, il cuore non si accorge di tutti". Abbiamo voluto inserire una citazione agli Area nella conclusione del brano. La chiusura dell'album vuole essere un inno a 360° dell'amore, ciò che ti spinge a fare cose folli, passionali, commoventi e ritenute spesso "pazze"… come il nostro vecchio caro FRAZZ.
Per quanto riguarda *Non chiedere a un Dio* e *In quel secondo regno* abbiamo sentito da subito la necessità di vestirli del nuovo sound e di arrangiarli secondo le sfumature che questi Semiramis hanno deciso di portare avanti da qui in poi. Sono stati cambiati i titoli perché li abbiamo da subito considerati di maggiore spessore per valorizzare i brani stessi.

Le atmosfere delle composizioni esprimono una varietà di sonorità e di arrangiamenti più ampia che in passato, con una spiccata predilezione per spunti hard. Sembra che Frazz non sia morto ma attraversi una profonda trasformazione… un mondo di mezzo che non esprime compromesso ma voglia di andare avanti senza dimenticare il passato. Dove state andando musicalmente?
Ciò che dici è sicuramente già descritto dalla copertina con la "linea temporale" nella quale ognuno può veder rinascere qualsiasi cosa, vera o immaginaria. Per noi naturalmente uno dei personaggi della copertina è Frazz. Sin da subito non ci siamo posti minimamente di etichettare e comporre il nostro lavoro secondo un genere o più generi, ci siamo semplicemente detti di scrivere tutto ciò che in quel momento ci potesse emozionare, ovviamente per comunicare qualcosa al pubblico. Il motivo per cui spazia tra le sonorità è semplicemente dato dal diverso bagaglio musicale che ogni singolo componente, me compreso, dispone, che ha messo al servizio degli arrangiamenti. Pensiamo che sia la forza più grande di LA FINE NON ESISTE.
Semiramis musicalmente andrà sempre dove potrà esprimere forti emozioni per noi stessi…

Promuoverete l'album dal vivo? Se le reazioni saranno soddisfacenti avete in programma un nuovo album?
Assolutamente sì. Abbiamo voglia di suonare. 26 maggio al Prog & Frog festival di Cascina Caremma (Milano), poi a Roma, Torino e in seguito in giro per l'Italia e all'estero. Già ci sono nuovi brani in cantiere, però ora vogliamo concentrare le nostre forze per promuovere il più possibile questo prodotto di valore, sarebbe un peccato se le persone non ne venissero a conoscenza.

Se doveste presentare i nuovi Semiramis a Giampiero e Maurizio quali pezzi fareste ascoltare loro? Pensi che gli piacerebbe LA FINE NON ESISTE?
A Giampiero farei ascoltare il *Cacciatore di ansie* e *Donna dalle ali d'acciaio*. A Maurizio invece *Tenda rossa* e *Sua Maestà il cuore*. Penso che LA FINE NON ESISTE piacerebbe a entrambi, ma Giampiero sicuramente mi direbbe: "Continuate così, non mollate", mentre Maurizio esclamerebbe: "A Paolè, ammazza quanto Eminent ci avete messo".
Sarebbero anche contenti di come abbiamo riarrangiato *Non chiedere a un Dio* e *In quel secondo Regno*… Giampiero farebbe un piccolo sorriso compiaciuto per aver lasciato la sua parte recitata.

FUORISCHEMA

STATE OF ART è il secondo album degli **Instant Curtain** del chitarrista **Giuseppe Petrucci**. Rispetto al debutto del 2020, LET TEAR US APART, la matrice canterburyana è più sfumata.

Testo: **Guido Bellachioma**

Nel numero 32 di «Prog Italia» (settembre 2020) parlavamo di LET TEAR US APART, album di debutto del progetto Instant Curtain. Cosa è successo con l'uscita di quel primo album?

Dopo l'uscita del primo album per gli Instant Curtain si sono aperte numerose possibilità di promozione grazie al supporto del suo distributore (G.T. Music). LET TEAR US APART ha ricevuto numerose recensioni su testate online e cartacee, riviste olandesi, inglesi, tedesche ecc. Inoltre ha ottenuto un ottimo riconoscimento anche in Giappone, dove è stato premiato all'interno di una sorta di "award" musicale riservato al genere. In termini di vendite è andato piuttosto bene

Come sei arrivato a STATE OF ART?

L'ideazione del secondo è iniziata immediatamente dopo l'uscita del primo lavoro. Le prime fasi sono state dedicate alla prima stesura del materiale. Successivamente è iniziato il processo di lavorazione nel dettaglio, di arrangiamento e di stesura finale.

Quali sono le differenze tra i due lavori?

Direi che il secondo album, soprattutto in alcuni brani, lascia intravedere una certa svolta in una direzione diversa rispetto al primo lavoro. Si è voluto dare maggiore impulso a caratteri dissonanti, metriche più ardite e complesse e sonorità a tratti più astratte. Credo che il nuovo lavoro riserverà ulteriori sorprese.

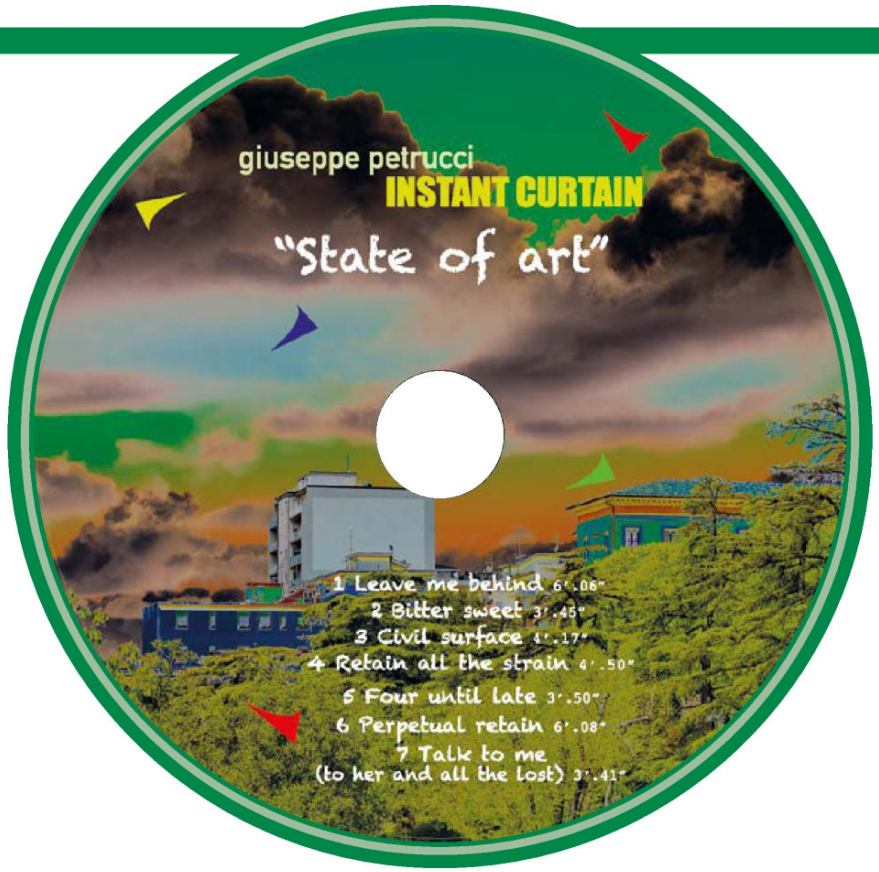
Inside STATE OF ART?

Leave me Behind: Introduzione di arpeggi, liquida melodia, a seguire una progressione di chitarra con arpeggi aerei, tema di synth e melodia distorta. Il tessuto di strofe è un intreccio di voci e di chitarre a sottolineare il cantato, che poi si scioglie in un incastro melodico più sognante… il tutto cambia con il tema all'unisono di synth con sottofondo dissonante.

Bitter Sweet: Subito intrecci "fastidiosi" di chitarre con le voci, che si dipanano su una sorta di gioco a intrecci tra Fender Rhodes e soli di chitarra. La parte centrale melodica è seguita da unisoni tra chitarre e synth.

Civil Surface: Arpeggi di organo e chitarre per una introduzione che ci porta a strofe eteree, batterie spezzate, stop di arpeggi rutilanti che precedono una piccola miniatura di piani e forti, dove si entra in una sezione assolutamente "sghemba e storta" con ritmiche super imposte e finale sognante.

Copertina del secondo album degli Instant Curtain.



Retain All The Strain: Un riff di chitarra spezza le linee di Mellotron, poi risposta di piano elettrico e voce con il basso in evidenza, mentre il tema è sostenuto dal piano elettrico distorto. Poi si ripetono unisoni di voci con la chitarra.

Four Until Late: Strumentale acustico. Un lungo arpeggio di chitarra sei e dodici corde è seguito da un bordone ipnotico. Il solo di synth è straniante, sotto la ritmica ancora una marcia di arpeggi e piano acustico. Il finale cambia con distorsioni e soli chitarristici dissonanti ma sognanti.

Perpetual Retain: L'introduzione è ricca di unisoni basso-chitarra su sfondo di liquide tastiere, poi basso pulsante, arpeggi di Fender Rhodes e chitarra. La sezione si impenna in un crogiuolo di risposte in contrappunti, via via più dissonanti… quasi una partitura che si apre con l'organo Farfisa a sostenere l'intreccio ritmico. Il finale è in crescendo con distorsioni più elettriche attraversata dal solo di chitarra.

Talk To Me: Questo strumentale, delicato, avvolgente e in chiaroscuro, è una dedica a mia madre.

Il processo di composizione è avvenuto attraverso l'assemblaggio di frammenti melodici o ritmici, sviluppati sia prima delle sessioni di registrazione che durante, poi arrangiati e organizzati in maniera organica nello sviluppo complessivo del brano.

I dieci album che non abbandoneresti mai e porteresti sulla leggendaria isola deserta, che, ovviamente, ormai non esiste più, per sfuggire al mondo?
Jimi Hendrix: ARE YOU EXPERIENCED?, ELECTRIC LADYLAND
Genesis: FOXTROT, SELLING ENGLAND BY THE POUND
Mahogany Rush: IV, LIVE
Henry Cow: IN PRAISE OF LEARNING
Hatfield and the North: HATFIELD AND THE NORTH
Tangerine Dream: ZEIT
Popol Vuh: HOSIANNA MANTRA

Per me è impossibile contenere le scelte in dieci dischi. Mi piacerebbe citare lavori dei seguenti artisti: Mahavisnu Orchestra, Soft Machine, National Health, Gong, Magma, Humble Pie, Thin Lizzy, Miles Davis, John Coltrane, Weather Report, Matching Mole, Robert Wyatt, Johnny Winter e potrei continuare.

Riesci a suonare live con questa musica, non proprio alla portata del pubblico dei locali più commerciali?
Suonare dal vivo aiuta a promuovere il disco. L'idea è preparare dei concerti mirati, nei teatri o in locali affini a questa musica. Per quanto riguarda la situazione dei locali la scena è molto diversa dal passato, anche recente, purtroppo in senso negativo, ma sarebbe lungo e complesso analizzarne le cause in questo contesto. Di certo la musica dal vivo soffre tanto la difficoltà di accedere a canali e luoghi adatti… dove la musica è comunicazione e vibrazione spesso è poco più di un soprammobile.

La musica è ormai considerata una merce come tutto il resto. Non dovrebbe essere un bene comune, un elemento di condivisione?
Come sopra… il torpore dei social è il contrario della musica che vive di emozione, condivisione, incontro, sudore e storie, che per questo è patrimonio di tutti. Non esiste una musica elitaria; sono decisamente contro la celebrazione di un passato che non c'è più. È naturale guardare indietro ai modelli, però manca la voglia di osare e i modelli sono troppo rassicuranti e celebrativi.

Artisti che più apprezzi?
Cito non in ordine di grandezza, ovviamente diversi coincidono con quelli di cui ho elencati i dischi che preferisco: Jimi Hendrix, J.S. Bach, Pëtr Il'ič Čajkovskij, Genesis, Robert Johnson, Henry Cow, Mahavisnu Orchestra, Miles Davis, Frank Marino/Mahogany Rush, Johnny Winter, Yes, King Crimson, Hatfield and the North, Popol Vuh, Tangerine Dream, Magma, Beatles, Soft Machine, Robert Wyatt, Led Zeppellin, John Coltrane, Weather Report, Nucleus, Humble Pie.

I RAGAZZI DEL SOLE
COLLEZIONISTA ANTIQUARIO
ACQUISTA DISCHI IN VINILE 33-45 GIRI, JUKEBOX, FUMETTI, POSTER e RIVISTE MUSICALI: BIG, CIAO AMICI, CIAO 2001, QUI GIOVANI.
ANCHE INTERE COLLEZIONI, MASSIMA VALUTAZIONE
CELL. 348 5818220

Edmondo Romano, perno dei bravi Ancient Veil, ha pubblicato da poco RELIGIO, terzo capitolo di una trilogia dedicata alla ricerca interiore. Musica per immagini, partiture orchestrali, profonde atmosfere intimiste. Timbri acustici antichi e moderni derivanti dalle etnie più disparate, generi musicali imbevuti di intimismo e impressionismo. Una musica composta da suoni e da silenzi, da pieni e da vuoti, dove gli strumenti arcaici si coniugano con la moderna naturalezza dei suoni elettronici.

IL RAPPORTO DELL'UOMO CON IL VISIBILE E L'INVISIBILE

Testo: **Franco Vassia**

Il polistrumentista, compositore e produttore da quasi quarant'anni, lavora nella ricerca musicale sperimentale viaggiando sui crinali del folk, della musica etnica e contemporanea, della world music e del minimalismo, elaborando espressioni universali con l'utilizzo di strumenti appartenenti a culture poliedriche e multiformi. Di RELIGIO e altre storie ne abbiamo discusso con Edmondo Romano.

L'immagine di copertina, *New Crowd #43*, è realizzata dal fotografo lettone Misha Gordin.

Hai preso parte a più di 150 incisioni discografiche, collaborato a numerose colonne sonore cinematografiche, musicato *reading* poetici, composto più di 40 musiche originali per il teatro e per la danza e, con artisti di assoluto prestigio, ti sei più volte esibito in giro per il mondo…

Nonostante siano trascorsi 39 anni, spesi tra incisioni, tour e teatri, continuo a lavorare come un artigiano del secolo scorso: compongo, arrangio, curo i missaggi, le grafiche, le riprese, il montaggio video, la produzione esecutiva e artistica dei miei album. Un metodo che ho utilizzato per tutti i lavori che ho fin qui prodotto, dal primo disco degli **Eris Pluvia** (1991), dove ho curato testi, copertina e mix, successivamente confluiti negli **Ancient Veil** per suono e anima, negli **Avarta** nell'ambito della world music, nel mondo mediorientale dell'**Orchestra Bailam** fino al world/jazz dei **Motus Laevus** e all'attuale progetto contemporaneo ES/SÉ con Simona Fasano. Un percorso che, ancora oggi, rende il mio lavoro completamente libero da qualsiasi vincolo e mi permette di realizzare quel che desidero senza pormi limite alcuno se non quello della mia espressione artistica.

«RELIGIO È IL TERZO CAPITOLO DI UNA TRILOGIA DEDICATA ALLA RICERCA UMANA INTERIORE»

RELIGIO è il terzo capitolo di una trilogia dedicata alla ricerca umana interiore, la comunicazione tra le varie realtà e il duale…

SONNO ELISO (2012) sviluppava il rapporto tra il mondo maschile e quello femminile. MISSIVE ARCHETIPE (2014) era dedicato alla scrittura, al verbo che l'uomo utilizza per mettere in comunicazione l'esterno con l'interno. RELIGIO rappresenta invece la sua relazione con il visibile e l'invisibile. Un lavoro che cerca di incunearsi nel semplice – ma spesso molto complesso – percorso dell'uomo nella sua crescita spirituale. Una riflessione su alcuni capitoli fondamentali che l'essere è costretto ad affrontare nel corso della vita: la nascita, lo spirito, la materia, la rinuncia, la paura, l'amore e la morte.

Qual è il significato di RELIGIO?

È la radice latina della parola religione, deriva dalla trasformazione delle parole riunire/raccogliere e nasce dallo sviluppo di diversi concetti quali la particella Re *che* significa costanza, frequenza; *relegere*, aver cura; *religare*, legare, annodare assieme, unire; *religere*, scegliere con attenzione, e *lige-*

re, mettere assieme per un risultato.
RELIGIO indica anche il rapporto dell'uomo con il divino, la particolare attenzione di un essere verso il suo spirito e la consapevolezza terrena delle sue radici, della sua cultura e della sua storia. È un lavoro che ricerca la spiritualità dell'essere, non necessariamente relegata alla pratica religiosa. Essere spirituali non ha nulla a che vedere con la religione. Pur non essendo credente, da sempre sento di essere una persona sensibile e attenta all'invisibile, all'aspetto dello spirito tra gli esseri.
Vedo la religione come l'espressione culturale di una specifica area geografica e storica, utile all'uomo nel raggiungimento di un equilibrio tra i suoi simili.

Passando alla musica, l'album a quale genere appartiene?
È un lavoro di scrittura libera, dove ogni brano è un mondo a se stante. Una totale libertà di espressione compositiva che si muove tra la musica minimalista, quella contemporanea, il *progressive* rock, l'ambient music, la world music, le colonne sonore e il folk fino all'elettronica. Credo che, soprattutto oggi, distinguere la propria musica – o quella in generale in generi specifici e ristretti – abbia sempre meno senso. Tutto ciò che scriviamo, se non è volutamente relegato a una singola espressione accademica, e di conseguenza catalogato, è il risultato del proprio bagaglio culturale ed emozionale. Il risultato di tutto quello che abbiamo ascoltato, letto e studiato. L'insieme, quindi, di mondi differenti e non incasellabili in un catalogo specifico.
Per questo le note di copertina sono affidate a musicisti di varie estrazioni ed esperienze musicali: un quartetto vocale femminile contemporaneo, un trio jazz, un quartetto d'archi classico, artisti appartenenti al prog rock o attrici teatrali che vocalizzano. Musicisti provenienti dalle esperienze più variegate, ma pur sempre collegati alle mie composizioni e ai miei fiati, dove ogni brano approda a terre differenti, anche nell'uso di lingue diverse per ogni titolo.

Nell'album sono presenti molti musicisti con i quali hai un rapporto quasi ombelicale…
Vero. Simona Fasano, Karin Selva, Giulia Beatini, Roberto Tiranti, Paola Cialdella, Vera Marenco, Lydia Giordano, Egle Doria, Silvia Napoletano alle voci; Tina Omerzo al pianoforte; Luca Falomi alla chitarra elettrica; Alessandro Serri alla chitarra classica; Roberto Piga e Teresa Valena al violino; Ilaria Bruzzone alla viola; Kim Schiffo al violoncello; Riccardo Barbera al contrabbasso; Rodolfo Cervetto alla batteria e Olmo Manzano alle percussioni.
Io suono vari strumenti: sax soprano e sopranino, quattro differenti clarinetti (si*b*, do, mi*b*, clarinetto basso), il duduk armeno, la sua evoluzione nello chalumeau, l'irlandese low whistle, il classico flauto dolce (soprano e contralto), la percussione indiana kanjira. Anche la programmazione elettronica è mia.

Tra le tue principali caratteristiche c'è anche quella di valorizzare al massimo l'aspetto grafico e, ultimamente, anche quello video…
L'immagine di copertina, *New Crowd #43*, è realizzata dal fotografo lettone **Misha Gordin**. Per due anni è stata oggetto di continue variazioni finché, dopo aver osservato in rete diverse fotografie, mi sono imbattuto in questa potente immagine: numerosi volti coperti da un velo nero eccetto uno, dove si scorgono gli occhi di un giovane. Mi è sembrata l'immagine perfetta, sia per RELIGIO che per il suo significato: un solo uomo capace di scorgere l'equilibrio tra il visibile e l'invisibile, un giovane pronto a guidare gli altri. Mettersi in gioco non è mai una cosa semplice.
Ho cercato il fotografo per spiegargli l'idea dell'album e il suo significato. Misha purtroppo è mancato qualche anno fa. È stato il figlio, che ne ha apprezzato la profondità del progetto, a concedermi liberamente l'utilizzo dell'immagine.
In quanto al video mi trovavo in tournée in Sicilia, nel bellissimo teatro Greco di Siracusa, per uno spettacolo teatrale su Dante. Ho chiesto agli organizzatori di poter effettuare nel teatro vuoto alcune riprese di primo mattino. Con l'aiuto di due operatori e di un drone, abbiamo effettuato delle belle riprese – miscelate a immagini realizzate in altri meravigliosi viaggi fatti a Petra in Giordania, nei resti della città di Afrodisia in Turchia, in Cappadocia e nella Valle dei Templi di Agrigento – confluite poi nel video ***La creazione***, visibile, tra l'altro, nella mia pagina su YouTube.

MAURIZIO LISCIO

Il futuro si chiama Tal Neunder?

Succede raramente che un gruppo di giovani possa sembrare avere una reale possibilità di emergere con la propria personalità, senza per forza compromettersi con la poderosa macchina dell'industria musicale. Il primo album dei Tal Neunder è THE TREE OF LIFE (maggio 2024).

Testo: **Antonio De Sarno**

I **Tal Neunder**, quattro giovanissimi di Novara, intrisi di sonorità a noi familiari, potrebbero davvero essere all'inizio di un'avventura musicale che li porterà lontano. Abbiamo pensato di scambiare quattro chiacchiere con loro poco prima di un concerto.

Christian Castelletti (CC) –
Pierangelo Randazzo (PR) –
Aurora Pardi (AP) – Stefano Vallino (SV).

Come nascono i Tal Neunder?

CC: Nel 2022 ci siamo ritrovati quasi per gioco a provare con Aurora (batteria) e Stefano (tastiere). Ci siamo resi conto che il materiale era buono e anche molto rock, nel senso migliore del termine. Perché allora non formare un gruppo? Ci mancava un bassista e lo abbiamo trovato in Pier, mio amico, anch'egli di Novara, con cui abbiamo deciso di scrivere le liriche in italiano. Abbiamo avuto da subito tante possibilità di esibirci anche grazie a **Giorgio Piazza**, bassista storico della PFM. Con la Ma.ra.ca.sh Records siamo riusciti a essere la band di apertura per due concerti de Le Orme. I nostri antenati musicali sono chiaramente **Led Zeppelin** e **Deep Purple**, ma all'interno del gruppo scorrono diverse correnti musicali.

PR: Non ascolto un solo genere musicale. Sono appassionato di sonorità più moderne, per esempio quelle dei **Tool**. Ascolto anche fusion, **Jaco Pastorius**, **Dream Theater**, **Symphony X** e brani più prog…

La prima associazione che viene, ascoltando la vostra musica, sono i Led Zeppelin, ma con un pizzico di Greta Van Fleet…

CC: Ci piacciono molto i Greta Van Fleet. Sono giovani e dimostrano che il rock non è morto, perlomeno non si direbbe dai 20.000 spettatori presenti al loro unico concerto italiano del 2023 (Bologna, 30 novembre). Forse non siamo così stupidi a proporre rock nel 2024.

AP: Anch'io sono un'appassionata del rock anni Sessanta/Settanta. Adoro Led Zeppelin e Pink Floyd… ma gli artisti da citare sarebbero tanti.

Sveliamo il mistero del vostro nome…

CC: Stavo facendo lo scemo fuori da un bar! Eravamo entrati proprio con l'intento di trovare un nome al gruppo, ma niente da fare. Non sapevamo proprio come chiamarci.

AP: Christian faceva il burlone e gli ho detto "sembri l'uomo di Neanderthal!" in dialetto… è venuta fuori una frase simile a "sei il Tal dei Neunder". A tutti noi è piaciuta l'idea di storpiare la frase e utilizzarla come nome della band.

Come sono stati i vostri primi concerti?

CC: Il nostro esordio è avvenuto davanti a mille persone, aprendo per Le Orme al teatro Galleria di Legnano (18 ottobre 2023). È stato un bel concerto. Appena è terminato il primo brano il pubblico ha fatto un tale boato che ci ha fatto capire di essere sulla buona strada. Abbiamo suonato circa trenta minuti e poi ci hanno confermati per la data al teatro di Seriate (2 febbraio 2024), pieno anche quella volta e la gente ci ha ancora travolti.

So che state collaborando ancora con Giorgio Piazza…

SV: Sì, collaboriamo ancora con Giorgio che si è esibito con noi il 12 aprile al teatro Faraggiana di Novara. *Il Re è Nudo* è uno spet-

tacolo sugli anni Settanta, che unisce le nuove generazioni a quelle passate con monologhi, dialoghi e musica. Noi proponiamo i brani storici della PFM, arrangiati da noi, insieme a Giorgio, in chiave più moderna.

Parliamo del vostro album.

CC: L'album si chiama THE TREE OF LIFE (L'albero della vita) edito in digitale, vinile e Cd. Racchiude quelle che sono le nostre speranze, soprattutto a livello di tematiche. Non è un concept album ma una serie di storie paragonabili ai rami di un albero, da qui il concetto *L'albero della vita*.

SV: Il titolo descrive anche il cammino della coscienza e l'evoluzione del pensiero.

AP: A mio parere l'album ha due facce, il bene e il male, infatti i pezzi si alternano tra l'oscurità e la luce. Le tracce cercano di compensare in qualche modo questi contrasti.

Come nascono i brani?

CC: Gli otto brani nascono in sala prove e a casa di Aurora, che è quella più attrezzata. Abbiamo registrato poi al Black Mood Studio di Gianluca Di Domenico (Novara), mentre il materiale è stato masterizzato da Gianni Bini nello studio House of Glass (Viareggio, Lucca). L'uscita del disco è stata preceduta dalla pubblicazione del singolo, *Herenev*, che parla del viaggio di un soggetto attaccato ai beni materiali che, ad un tratto, si accorge di essere povero d'animo.

Di cosa parla *Il cacciatore di balene*?

CC: *Il cacciatore di balene* racconta la storia di un cercatore d'olio di balena, che abbandona per mesi i propri affetti consapevole della possibilità di non tornare. Trovandosi di fronte a ciò che più temeva, con rammarico, si chiude nei pensieri più profondi così come gli abissi che lo stavano per accogliere.

Uno dei brani, *Marla*, affronta il tema della morte.

CC: Penso che la morte sia alla fine più certa che la vita. Dico sul serio. Pensiamoci un secondo… "nascere" non è poi così scontato ma dal momento che succede deve esserci per forza una fine. *Marla* è il nome che abbiamo dato alla morte. Non si può fregare, non si può ingannare. Prima o poi lei arriva e ci porta via. Possiamo tuttavia lasciare durante il nostro percorso un qualcosa di positivo, un ricordo che può risuonare come eco per anni o per sempre… qualcosa che la morte non potrà mai portare con sé, ovvero l'amore che abbiamo dato verso gli altri durante il nostro percorso terreno.

Algoritmo?

CC: *Algoritmo* è il nostro disappunto verso la strada dell'intelligenza artificiale. È un inno a chi ancora ha una visione antropologica della vita, la voglia di interagire a livello fisico con un altro individuo, senza passare attraverso le barriere sociali imposte da un uso inappropriato e troppo accomodante della tecnologia. Per parlare di ciò abbiamo pensato a chi ha scelto di vivere con l'indispensabile per poter condurre una esistenza umile e felice, alla tradizione nomade dei Tuareg, ove questi ultimi ci hanno portato a una composizione dal sapore World Music in stile Bombino (artista che apprezziamo molto).

Oltre ai brani dell'album avete altro materiale a cui state lavorando?

CC: Ovviamente, siamo stacanovisti. Abbiamo altri pezzi in cantiere, però prima vediamo come si muove l'album.

Di fatto state eseguendo dal vivo materiale ancora non conosciuto.

CC: È una sfida, sicuramente. Richiede una certa attenzione da parte del pubblico, quindi bisogna colmare questa distanza offrendo qualcosa di accattivante e dinamico. Almeno speriamo.

Oggi è diventato quasi normale assistere a concerti di cover band che tendono a suonare un po' ovunque. Voi come siete messi a concerti? Sembrate un gruppo che esiste proprio per abitare la dimensione live…

CC: Abbiamo diversi concerti in arrivo e cercheremo di suonare in più contesti possibili. Tanti festival per fortuna. Dal vivo proponiamo un'energia diretta e incisiva, che cerchiamo di far trasparire anche in studio. Per quanto riguarda le cover band siamo contro il contesto che si è creato intorno ad esse, con tutto il rispetto per chi fa musica con le medesime, perché i locali sono interessati solo ed esclusivamente alle tribute band, trascurando purtroppo i progetti inediti con un valore artistico che meriterebbe di essere preso in considerazione.

Cosa rappresenta la copertina di THE TREE OF LIFE?

CC: La copertina rappresenta l'albero della vita situato su un orologio da taschino con i fori, dai quali si possono osservare i nostri volti.

QUANDO IL POST EMO DIVENTA PROG

Cosa ci fanno due generi apparentemente distanti nello stesso ambito? In un periodo in cui non esistono quasi più confini, l'evoluzione di uno stile può sempre riservare sorprese e nuovi stimoli… alla faccia dei puristi

Testo: **Lorenzo Barbagli**

Probabilmente nel tempo attorno al termine "emo" si è creato un pregiudizio legato a determinati stereotipi codificati dalla cultura di massa, come un'impronta predefinita con accezione negativa per descrivere molto precisamente un tipo di musica, ma soprattutto un modo di atteggiarsi, vestirsi e comportarsi. In realtà, andando oltre la superficie, questo genere ha sempre mantenuto delle radici e un'identità lontana da quanto percepito dal mainstream, evolvendosi in modo del tutto singolare e inglobando una profondità e delle sfumature che lo hanno reso tra i più elusivi. L'emo è soggetto a cambiamenti e contaminazioni talmente imprevedibili che storicamente, dalla nascita negli anni Ottanta a oggi, gli sono state attribuite cinque fasi o meglio "onde".

A destra: band appartenenti a differenti ere del genere emo, dalle più commerciali a quelle più sperimentali qui prese in esame.

Per fare un quadro rapido della sua storia agli albori: la caratteristica principale che lo distaccò dalla progenie dell'hardcore fu quella di alternare all'irruenza punk di quest'ultimo aperture a passaggi melodici e testi riflessivi, cercando di trasmettere malinconia e di far scattare un'empatia emotiva con l'ascoltatore. Con la "seconda onda" negli anni Novanta ci furono le prime avvisaglie della voglia di sperimentare soluzioni insolite come per i **Sunny Day Real Estate** con LP2 (1995), ma soprattutto con gli **American Football** e il loro primo omonimo album del 1999 (portato adesso in tour per i suoi 25 anni con una tappa anche a Milano, 30 maggio, già sold out), che con le sue incursioni math rock e jazz segnò l'apice di quella costola chiamata "midwest emo". Dopo la "terza onda" che popolarizzò il genere all'inizio degli anni Duemila con gruppi pop punk come **Paramore**, **My Chemical Romance** e **Fall Out Boy**, nel decennio successivo la "quarta onda" coincise con un revival del genere che tornava a guardare agli anni Novanta ma, proprio in risposta a tale retromania, qualcuno iniziò ad avere ambizioni più ampie mostrando i primi segni di contaminazioni e aperture verso forme stilistiche maggiormente inclusive, anticipando quella che poi sarebbe stata indicata come "quinta onda" o post emo.

Il giornalista **Andrew Sacher** del sito specializzato Brooklynvegan.com individua come primo esempio di reazione all'emo revival l'album NEARER MY GOD (2018) dei **Foxing** e scrive: "Come la maggior parte dei grandi album NEARER MY GOD trascende il suo genere; in effetti c'è una buona ragione per sostenere che questo album non dovrebbe affatto qualificarsi come 'emo'. NEARER MY GOD sta al 'revival emo' come OK COMPUTER dei Radiohe-

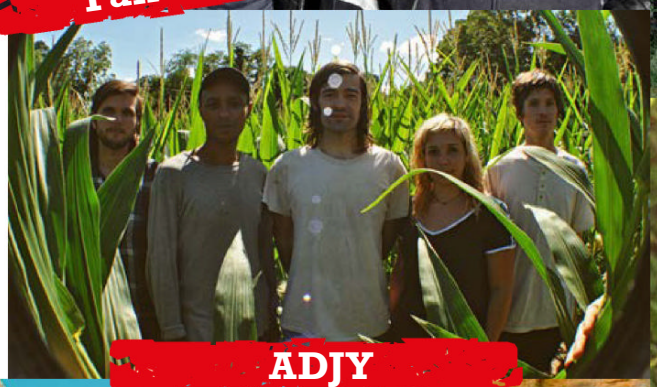
My Chemical Romance

Paramore

Really From

Fall Out Boy

The World is a Beautiful Place & I Am No Longer Afraid to Die


ADJY

Dispirited Spirits

Glass Beach

Topiary Creatures

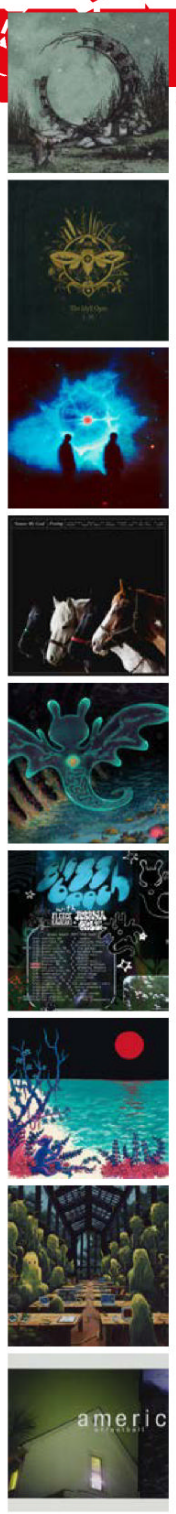
Foxing

ad sta al britpop e al grunge; le radici ci sono, ma le porta in un territorio quasi indefinibile. Come ha fatto OK COMPUTER, NEARER MY GOD attinge da tutto lo spettro musicale e riunisce tonnellate di stili apparentemente incongrui in un modo che in qualche maniera sembra naturale". Un altro album che viene indicato come pioniere di questo peculiare connubio è THE FIRST GLASS BEACH ALBUM (2019) dei **Glass Beach**, fondati da **J McClendon** nel 2016, che provava a mettere insieme in modo scanzonato motivetti pop jazz e un synth prog rock riletto però in versione soundtrack da videogame, un elemento derivato dal genere chiptune il cui utilizzo è ricorrente in molte band post emo. In pratica una versione casalinga e rudimentale degli opulenti solismi di synh anni Settanta adattata specularmente per le nuove generazioni.

Oltre la quinta onda emo

Ma è nell'attuale decennio che il movimento prende definitivamente coscienza di un salto verso canoni estetici più ampi grazie ad album come REALLY FROM (2021) dei **Really From**, THE IDYLL OPUS (I-VI) (2021) degli **Adjy** e ILLUSORY WALLS (2021) dei **The World is a Beautiful Place & I Am No Longer Afraid to Die** (TWIABP) che espandono in modo considerevole i confini dell'emo lanciandosi verso nuove possibilità e sviluppi per il genere. La musica in pratica è uscita dai suoi ambiti di appartenenza delle semplici forme pop punk e delle alternanze quiet/loud contenenti le due opposte polarità di rabbia e malinconia, ha iniziato a farsi diversificata nell'uso della strumentazione (fiati, metallofoni e synth) e nel guardare a nuove influenze, divenendo metodologicamente complessa, esteticamente ornata ed esecutivamente ambiziosa.

La cosiddetta "quinta onda emo" è quella che ha metabolizzato e canonizzato tale evoluzione alzando ancora di più l'asticella nei confronti della sperimentazione nel portare dentro all'emo stilemi che potremmo ricondurre al prog. Essendo un genere che in Europa non ha mai fatto grandi proseliti, i protagonisti di questo cambiamento fanno parte di una giovanissima generazione statunitense con dei tratti sociali e culturali pressoché comuni al fenomeno dei "chitarristi da camera" di cui abbiamo parlato qualche numero fa. Sebbene l'epicentro di questo movimento è indissolubilmente legato agli Stati Uniti, una delle opere più interessanti comparse di recente appartiene al giovane musicista portoghese **Indigo Dias**, che con il suo progetto **Dispirited Spirits** ha dato alle stampe lo scorso anno THE REDSHIFT BLUES, interessante prospettiva di una moderna visione di *progressive* rock con insolite commistioni di psichedelia, space rock e midwest emo. Di base Dias utilizza una scrittura libera da vincoli stilistici ma riconducibile a un'attitudine che la accosta a canoni progressivi in riferimento a divagazioni strumentali, tempi dilatati per costruire tensione e strutture liquide al confine tra il post rock e il math rock. Tutto ciò concorre nel fare di THE REDSHIFT BLUES un lavoro suggestivo e dagli scenari alquanto peculiari nel panorama prog moderno.



Sopra: album significativi della nuova onda post emo, tra cui quelli di Glass Beach, Topiary Creatures, Adjy, Dispirited Spirits, Foxing e TWIABP.

2024: l'anno della svolta

Ad accomunare queste band non concorre solo l'appartenenza al genere, ma il background di partenza appare molto similare. Spesso sono generate da un progetto di un'unica persona, che solo in seguito viene affiancata da membri effettivi, con un iniziale ricorso a un approccio di registrazione casalingo da "bedroom pop" lo-fi, però realizzato con velleità massimaliste portate al pieno potenziale album dopo album attraverso l'uso di sovraincisioni stratificate oltre che cibarsi dei più disparati generi, anche lontani tra loro, toccati in modalità schizofrenica (metal, jazz, chiptune, ambient, noise, art rock, power pop, ecc.), citazioni da videogame e un contatto profondo con le comunità dei social attraverso siti e forum come Reddit, Discord, fino a organizzare concerti virtuali su Minecraft. L'arrivo della pandemia e del conseguente lockdown non ha fatto altro che acutizzare e favorire questo fenomeno. I Glass Beach ad esempio sono diventati un fenomeno di culto proprio grazie al passaparola online su siti come Rateyourmusic e Twitter.

In questi primi mesi del 2024 si sono distinti due album che hanno fatto progredire ulteriormente la rincorsa al raffinamento prog del post emo. Il primo in questione è il secondo lavoro dei Glass Beach PLASTIC DEATH (19 gennaio), ancora più complesso e ambizioso del precedente, tanto quasi da allontanarsi considerevolmente dall'emo e abbracciare le dinamiche dell'art rock. A partire dalla prima traccia *coelacanth*, una litania in crescendo tra **Robert Wyatt** e **Thom Yorke**, il lavoro si affastella di sonorità elettroniche ed elettriche sature, virtuosismi stralunati e melodie inconsuete ma mai banali. Il piglio delle canzoni dei Glass Beach è strettamente pop rock, ma sviluppato in modo anomalo talvolta ricorrendo ad accordi jazz, altre spaziando tra digressioni eclettiche pop punk, sprazzi avant-garde e abbozzi prog metal. Quello che pare essere un vero e proprio punto di svolta del genere è THE METAPHISICAL TECH SUPPORT HOTLINE, pubblicato lo scorso 1° marzo, terzo album dei **Topiary Creatures**. L'opera appare come una meravigliosa e copiosa sintesi di idee da "punk rock massimalista" (definizione attribuita da loro stessi) con ambizioni eclettiche e multitematiche. In questo senso è un perfetto esempio di come la combinazione tra generi differenti e apparentemente distanti può dare risultati lungimiranti. Anche in questo caso la band è stata inizialmente il frutto del solo **Bryson Schmidt** che, dopo tre anni di lavoro su alcuni demo, nel 2020 ha dato alle stampe TANGIBLE PROBLEMS, primo album a nome Topiary Creatures prodotto da **Chris Teti** dei TWIABP, per poi evolversi come band con l'ingresso di Nathaniel Edwards (basso, chitarra) e Elizabeth Harrington (voce, tastiere) nel successivo YOU CAN ONLY MOURN SURPRISES. A pochissima distanza dall'osannato PLASTIC DEATH, si può dire che THE METAPHISICAL TECH SUPPORT HOTLINE supera in originalità l'exploit dei Glass Beach in quanto riesce a non far trasparire così palesemente riferimenti e influenze di stilemi canonizzati da altre band (nel caso dei Glass Beach si possono citare i Radiohead). I Topiary Creatures creano una bolla propria che mantiene con determinazione l'impronta emo ma che allo stesso tempo si apre a una moltitudine di contaminazioni integrate benissimo in quell'identità. THE METAPHISICAL TECH SUPPORT HOTLINE è già uno degli album più importanti dell'anno per il suo modo decisivo di ridefinire il connubio tra emo e prog, un po' come DE-LOUSED IN THE COMATORIUM dei Mars Volta aveva fatto nel 2003 tra post hardcore e prog.

ABBONATI

ALLA TUA RIVISTA PREFERITA

LA RICEVI A CASA APPENA STAMPATA

CONSEGNA GARANTITA ENTRO 48H

Posteitaliane Posta PremiumPress

Con l'abbonamento cartaceo la versione digitale è in **OMAGGIO**!

Riceverai 6 numeri a soli

43,90€ invece di ~~59,40€~~

Disponibile su App Store

DISPONIBILE ANCHE IN DIGITALE

Scansiona il QrCode per abbonarti oppure contattaci

Telefono 02 87168197

online www.sprea.it/prog

email abbonamenti@sprea.it

WhatsApp 329 3922420

Informativa ex Art.13 LGS 196/2003. I suoi dati saranno trattati da Sprea SpA, nonché dalle società con essa in rapporto di controllo e collegamento ai sensi dell'art. 2359 c.c. titolari del trattamento, per dare corso alla sua richiesta di abbonamento. A tale scopo, è indispensabile il conferimento dei dati anagrafici. Inoltre previo suo consenso i suoi dati potranno essere trattati dalle Titolari per le seguenti finalità: 1) Finalità di indagini di mercato e analisi di tipo statistico anche al fine di migliorare la qualità dei servizi erogati, marketing, attività promozionali, offerte commerciali anche nell'interesse di terzi. 2) Finalità connesse alla comunicazione dei suoi dati personali a soggetti operanti nei settori editoriale, largo consumo e distribuzione, vendita a distanza, arredamento, telecomunicazioni, farmaceutico, finanziario, assicurativo, automobilistico e ad enti pubblici ed Onlus, per propri utilizzi aventi le medesime finalità di cui al suddetto punto 1) e 2). Per tutte le finalità menzionate è necessario il suo esplicito consenso. Responsabile del trattamento è Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI). I suoi dati saranno resi disponibili alle seguenti categorie di incaricati che li tratteranno per i suddetti fini: addetti al customer service, addetti alle attività di marketing, addetti al confezionamento. L'elenco aggiornato delle società del gruppo Sprea SpA, delle altre aziende a cui saranno comunicati i suoi dati e dei responsabili potrà in qualsiasi momento essere richiesto al numero +39 0287168197 "Customer Service". Lei può in ogni momento e gratuitamente esercitare i diritti previsti dall'articolo 7 del D.Lgs.196/03 – e cioè conoscere quali dei suoi dati vengono trattati, farli integrare, modificare o cancellare per violazione di legge, o opporsi al loro trattamento – scrivendo a Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI).

«HO SEMPRE SENTITO CHE IL PASSATO FOSSE QUALCOSA CHE MI APPARTENEVA, DANDOMI DELLE SENSAZIONI PROFONDE, PIÙ DEL PRESENTE O DEL FUTURO. IL TRONO DEI RICORDI ERA LA SINTESI PERFETTA»

ALESSANDRO LAMURAGLIA

Negli anni Novanta, periodo secondo molti di un Rinascimento *progressive* rock, in Italia numerose band pubblicarono album di valore; purtroppo alcune, come **Il Trono dei Ricordi**, a quello di debutto si fermarono.

C'ERA UNA VOLTA...

Testo: **Guido Bellachioma** Foto: **archivio Il Trono dei Ricordi**

La prima volta che ascoltai Il Trono dei Ricordi fu nel luglio 1994 dal vivo al festival di Altomonte (Cosenza) e rimasi colpito dalla competenza strumentale di un tastierista di 25 anni, **Alessandro Lamuraglia**. Il gruppo era interessante, con riferimenti sinfonici ma fortunatamente non così "ingessati", e recuperai il loro omonimo Cd, edito dall'americana Laser's Edge. In occasione del trentesimo anniversario della pubblicazione ho posto ad Alessandro un po' di domande… mentre lui e i suoi compagni aprivano i cassetti dei ricordi anche con foto e immagini varie.

Come è entrata la musica nella tua vita?
Sono il più piccolo di tre fratelli (di cui il secondo, Paolo, è il chitarrista del gruppo). Fin dalla nascita ho avuto in casa chi ascoltava musica, fortunatamente di grande livello. Il maggiore, Daniele, ha influenzato la mia crescita di ascolto partendo dai Beatles per arrivare a Cat Stevens, Bob Dylan, Crosby Stills Nash & Young e tanti cantautori italiani (Battisti, De André, Bennato, Claudio Lolli ecc.)… in seguito anche Emerson Lake and Palmer e Genesis post Gabriel. Paolo invece mi ha introdotto al mondo di Angelo Branduardi, Mike Oldfield e Supertramp, ancora oggi tra gli artisti che preferisco. Come tanti ho iniziato a suonare col flauto dolce alle elementari. Ero diventato così bravo dopo pochi giorni che la maestra mi mise a insegnare agli altri! Poi a circa dieci anni mi regalarono un "organetto" Farfisa, che suonai per qualche mese imparando gli accordi, iniziando subito a inventare melodie mie. Poi ripresi in mano tutto dopo qualche anno, iniziando a interessarmi dei sintetizzatori che ascoltavo nei dischi. Nel 1985, a sedici anni, comprai il mio primo synth serio (Bit 99 Crumar). Da lì non mi sono più fermato e ho approfondito la conoscenza di tantissime tastiere, comprandole e comprando e rivendendole… soprattutto lavorando d'estate, senza andare in vacanza per potermele permettere. Purtroppo non ho mai suonato altri strumenti, oggi mi piacerebbe saper suonare la batteria.

Da sinistra: Alessandro Lamuraglia, Alberto Mugnaini, Erik Landley, Stefano Cupertino, Paolo Lamuraglia. Foto scattata a Cercina, campagna a nord di Firenze (1993).

Incontri prog?
Ho avuto la prima infarinatura con mio fratello maggiore. L'album live della PFM e De André mi spinse a cercare le altre cose della storica band italiana; dopodiché autonomamente vidi il video di *Kayleigh* dei Marillion e apprezzai MISPLACED CHILDHOOD. Da lì il passo fu breve a riscoprire gli altri degli anni Settanta, andando a ritroso, grazie ad alcune amicizie importanti, compresa quella con i ragazzi dei **Nuova Era** con i quali ci siamo frequentati tanto, anche al di fuori della musica.

Quali sono gli artisti che ti hanno maggiormente influenzato nel corso del tempo?
Inizialmente Beatles, Cat Stevens, Branduardi, CSNY, Mike Oldfield. Riguardo al *progressive* Yes (e Wakeman da solo), Genesis, Gentle Giant, Emerson Lake and Palmer… tra gli italiani PFM, Le Orme, Rovescio della medaglia e tanti altri, come il Museo Rosenbach. Ma c'è da dire che in realtà le mie influenze sono ad ampio spettro, ho ascoltato tutta la musica, anche quella pop, anche quella "terribile" degli anni Ottanta trovando delle cose buone in ogni genere. Per quanto riguarda la musica antica (alla quale sono molto legato) i miei riferimenti sono **Domenico Scarlatti**, che è il top in assoluto per me, il pre-barocco (**Claudio Monteverdi** su tutti) e

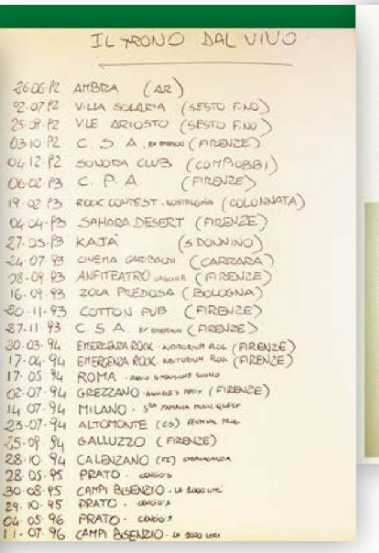
il barocco, specialmente italiano (**Corelli**, **Geminiani**, **Albinoni**, **Sammartini**).

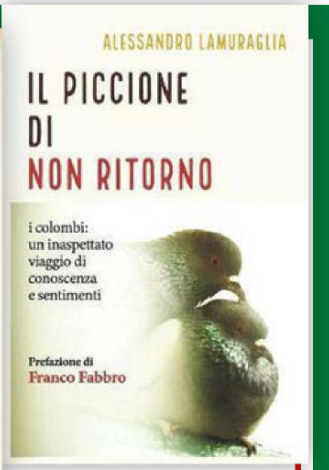
Le storie hanno sempre un inizio. Ti contattò Erik Landley, bassista dei Death SS, per formare un gruppo prog... come mai cercò proprio te? Avevi già in testa l'idea di formarne uno? Come sono arrivati i musicisti per completare la formazione?
Quanto tempo è passato per le prime prove e che musica suonavate?
Io in realtà non avevo intenzione di formare un gruppo. Creavo da solo i brani con le tastiere e i software di sequencing che nascevano alla fine degli anni Ottanta (Cubase e compagnia). Poi Erik, appena uscito dall'esperienza dei **Death SS**, aveva il desiderio di ampliare la visione musicale e si mise alla ricerca di qualcuno che fosse interessato al prog. L'occasione arrivò frequentando la Roland Show Room (Firenze, piazza Giorgini), luogo in cui l'azienda nipponica metteva in esposizione i suoi strumenti. Erik chiese a Roberto, il ragazzo che gestiva quel posto, se conoscesse qualcuno interessato e gli diede il mio numero telefonico. Inizialmente ero titubante ma quando andai a casa sua la reazione, piena di entusiasmo all'ascolto dei miei brani, mi convinse a provarci. Alla chitarra fu naturale prendere mio fratello mentre alla batteria Stefano Cupertino, mio amico storico. Abbiamo iniziato subito le prove e i primi "concertini" nelle sagre e nelle realtà fiorentine. Quando realizzammo il demo che venne scelto dalla Laser's Edge, durante le registrazioni si aggiunse **Alberto Mugnaini**, che cantava e suonava il basso in un gruppo dedicato ai Genesis. In quel periodo ebbi la fortuna di far arrivare un mio demo a **Rick Wakeman**, che mi scrisse due lettere proponendomi di lavorare alla sua etichetta di allora (Ambient Music). Lo incontrai due volte, però era l'anno del suo ritorno con gli Yes (UNION) e non se ne fece più nulla.

Come nacque il nome?
Un possibile nome era Excalibur (titolo di uno dei nostri brani mai pubblicati) ma pareva troppo scontato. Una notte mi svegliai dopo un sogno con questa frase in mente che mi girava in testa: *Il Trono dei Ricordi*. Nonostante la mia giovane età era la sintesi perfetta di un sentimento che provavo: dare importanza ai ricordi dell'infanzia. Ho sempre sentito che il passato fosse qualcosa che mi apparteneva, dandomi delle sensazioni profonde, più del presente o del futuro. E così l'idea piacque, anche perché il nome era in tipico stile delle band italiane degli anni Settanta.

Come è andato il rapporto con l'americana Laser's Edge?
Il rapporto fu abbastanza limitato e sporadico, non ricevendo adeguati e chiari resoconti sulle copie vendute, che a noi risultano più di quelle dichiarate. La cosa incredibile è che noi pensavamo di fare qualcosa che avrebbe girato solo localmente e tra pochi amici, invece fu una

Il Trono dei Ricordi in un servizio fotografico del 1993.





piccola esplosione, soprattutto all'estero. Facendo alcune stime pratiche, incrociando un po' tra distributori e contatti, potremmo aver venduto più di 10.000 Cd.

Come nascevano in generale i vostri brani? Visto che il gruppo inizialmente era a vocazione strumentale, con la predominanza delle tastiere, tu componevi e poi collettivamente arrangiavate i brani? È vero che l'album era già registrato e per i ritardi di pubblicazione siete tornati in studio per inserire le parti cantate?

Locandine ed elenco dei concerti del gruppo, label e retro Cd, copertina del libro *Il piccione di non ritorno* di Alessandro Lamuraglia.

I brani erano sostanzialmente dei frammenti che io componevo a casa, che sviluppavamo in sala prove, estendendo insieme le atmosfere e gli arrangiamenti. In seguito, quando fu il momento della realizzazione del disco, io mi chiusi in casa per circa due mesi e ricostruii tutta l'estensione e la struttura dei brani, riarrangiando le tastiere che furono la base (con clock midi) sulla quale gli altri suonarono. Per l'occasione, alla batteria partecipò **Fabrizio Morganti**, grande musicista (Irene Grandi, Biagio Antonacci, Andrea Bocelli ecc.) che era abituato a lavorare sul click alla perfezione, adatto ai limitati tempi di registrazione a disposizione. Sì, l'album nacque strumentale ma ci accorgemmo che Alberto, ospite nell'unico brano vocale inizialmente previsto (*A Memorable Fancy*), era a un livello talmente alto di performance, anche come idee d'apportare, che ci sembrava un delitto non chiedergli di partecipare all'intero album. E così lui fece un lavoro magnifico nell'adattare dei testi di William Blake, costruendo le parti cantate nel resto dei brani.

Quanto tempo avete impiegato a realizzare il demo e l'album? Quale strumentazione avete usato? Su quale supporto avete registrato?

Il demo iniziale venne inciso in una giornata di studio, ovviamente in presa diretta. Per il disco, io preparai tutto in quei due mesi chiuso in casa, come struttura e arrangiamenti. I giorni di studio mi pare che fossero una decina. Il registratore era un 16 piste a nastro, sincronizzato con clock a tutti i moduli tastiere e rack, che suonavano in tempo reale via midi e finirono tutte in diretta sul master DAT. Il missaggio in pratica avveniva alla vecchia maniera, smanettando in tempo reale sul mixer mentre scorrevano i brani.

Chitarre: Larrivee, Ibanez Steve Vai
Ampli chitarre: Yamaha T100, Marshall JCM 900
Basso: Kramer
Tastiere (poche mie e tante prestate da un amico): Moog Prodigy, Roland JD 800, Korg 01W, EMU Proteus 1 e 2 (rack), Oberheim Matrix 6R, Viscount D9.
Mixer: Lem live 24
Master su DAT Tascam Da-20

TRACK BY TRACK

A) MCCCXX: MILLETRECENTOVENTI (1993)

Premetto che per me è inascoltabile… ma fortunatamente ci portò al disco.

Intro-Excalibur (4:27)
Una tipica "tarantella" medievale, che usavamo come finale dei concerti.

Il campo dei miracoli (5:06)
È una mini suite *progressive*, poi trasformata in *London*, col testo sempre di Blake adattato da Alberto, che suonavamo nei live.

Maschera nel buio (14:18)
È presente nel disco, trasformata in *Visions of the Daughter of Albion*.

B) IL TRONO DEI RICORDI (1994)

The King Of Memories (19:59)
Uno dei primi brani composti, con uno spiccato riff di fiati che apre il disco.

A Memorable Fancy (4:14)
L'unico pezzo che doveva essere cantato. Da qui venne l'idea di William Blake. Mio fratello Daniele, scrittore e regista teatrale, sentendo le mie musiche suggerì che il mondo adatto sarebbe stato quello delle poesie visionarie di Blake, che io ignoravo totalmente. Per me fu uno shock, in effetti l'atmosfera calzava totalmente. In seguito Alberto basò tutti i testi riadattando altri scritti di Blake.

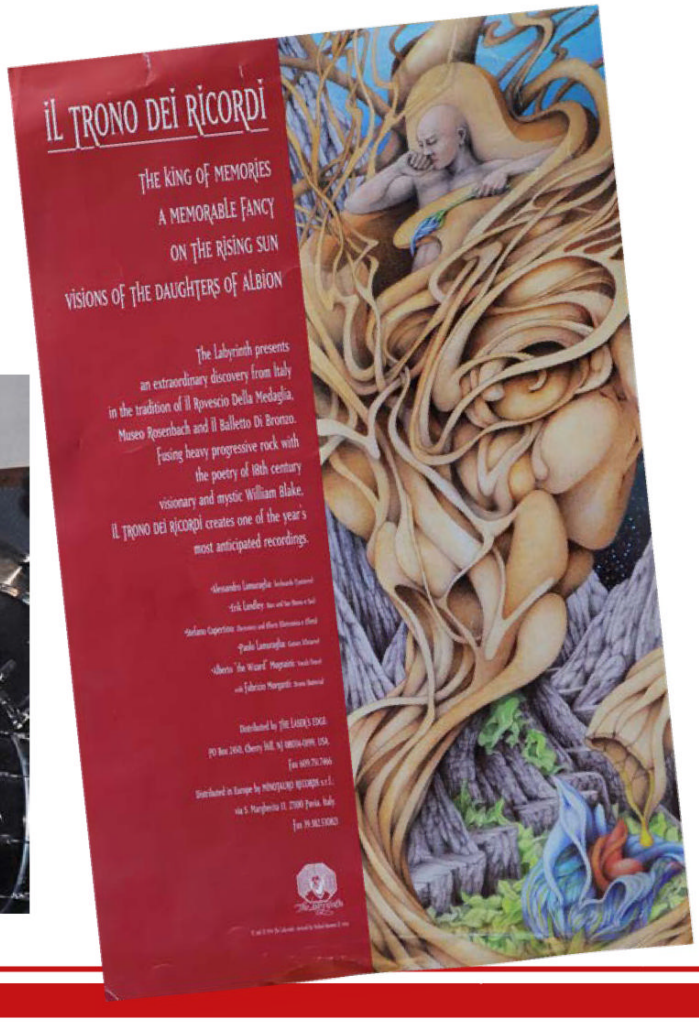
On The Rising Sun (13:34)
Altra suite nata nel solito modo: frammenti musicali poi sviluppati in sala prove.

Visions Of The Daughters Of Albion (18:03)
Suite presente nel demo come *Maschera nel buio*.

Sei soddisfatto dei risultati ottenuti, artistici e audiotecnici, soprattutto dell'album, che è ancora molto considerato? Ti è mai venuta voglia di rimettere mano alle vecchie registrazioni, se ancora esistono i master, oppure di reinciderlo?
No, non sono per nulla soddisfatto. Con il tempo ho trovato tanti difetti. Se potessi lo rifarei da capo… d'altronde questo è normale… ogni artista valido che conosco avrebbe sempre da modificare o rifare lavori precedenti. Ma tant'è… forse le persone si sono affezionate al valore intrinseco delle composizioni, che evidentemente devono aver comunicato qualcosa, visto il seguito significativo che IL TRONO DEI RICORDI ha avuto, soprattutto a livello internazionale (Scandinavia, Giappone e Sud America). Io lo rifarei volentieri, però mi è stato proposto solo di ripubblicare lo stesso master, cosa che non accetterei mai. L'unica strada sarebbe quella di una produzione che abbia interesse a pubblicarne una nuova versione risuonata e riarrangiata.

Come è nata la copertina?
L'idea e la realizzazione della copertina vennero proposte dalla Laser's Edge, che aveva come riferimento **Mi-**

Nella foto da sinistra: Alessandro Lamuraglia e Paolo Lamuraglia (in piedi), Erik Landley e Stefano Cupertino (seduti). Foto scattata nella Show Room Roland a Firenze in piazza Giorgini (1991).



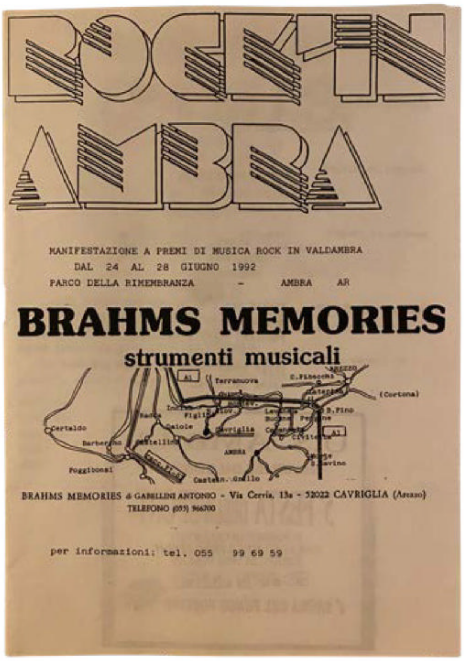
Il gruppo nella Sala prove OMI (Campi Bisenzio, 1992).

chael Bennett (Roy Harper, Cast, White Willow, Wobbler), straordinario artista grafico. Pensa che noi non vedemmo la copertina e l'art design fino al momento in cui ci arrivò il disco stampato, ma fortunatamente era davvero calzante con l'idea e il nome del gruppo. L'uomo nudo, il Re non sfarzoso negli abiti, che sedeva sul trono circondato delle innervazioni del cervello, che rappresentavano la memoria.
Meglio di così non poteva andare. Un grande artista ha saputo interpretare bene l'idea e i miei sentimenti. L'immagine di un disco è importante e la corrispondenza con il contenuto musicale completa il percorso nella sua interezza. Basti pensare alle copertine dei grandi album storici: Yes, Genesis, ELP, Pink Floyd ecc. Noi abbiamo avuto fortuna perché non sapevamo certo che l'immagine corrispondesse a quanto provavamo.

Il concerto più bello a cui hai partecipato? Oggi la situazione per i live fuori dal mainstream non è rosea però credo che neanche per Il Trono dei Ricordi lo fosse.
Direi che i miei concerti più importanti sono stati i Marillion (CLUTCHING AT STRAWS), Yes (UNION) e la *reunion* degli ELP all'Arena di Verona nel 1992. Mo-

«MI ASSUMO TUTTA LA RESPONSABILITÀ DELLO SCIOGLIMENTO DEL GRUPPO» ALESSANDRO LAMURAGLIA

menti che non dimenticherò mai. Sulla situazione di oggi, che non è rosea, la estenderei non solo ai live al di fuori del mainstream, ma anche a quella del mainstream. La situazione mi sembra ancor più standardizzata e pessima, anche nelle stesse classifiche. In una italiana tra il 1975 e il 1979 potevi quella che in natura chiamiamo "biodiversità". Nella Top Ten c'erano PFM, Genesis, Claudio Villa, Baglioni, Santana, Mina, Donna Summer, Guccini, Bennato, Barry White, Pooh, Ornella Vanoni, Abba. Era garantito un ventaglio di generi e artisti molto diversi tra loro, ma ognuno con un marchio di fabbrica che lo identificava nettamente. Eppure erano tutti in classifica… chi comprava Baglioni magari aveva anche un disco della PFM o uno degli Abba. I generi erano più trasversali. Oggi se tu senti una classifica, il 90% dei brani sono praticamente uguali. Le case discografiche tendono a riprodurre un successo precedente di qualcun altro senza investire su quella diversità a cui accennavo prima. Sembra un discorso da "passatista" ma è la verità. Eppure quelli che ho citato non erano neanche alternativi… vendevano tutti ed erano in classifica. Negli anni Novanta è vero che eravamo fuori moda ma esistevano ancora dei locali, alcuni anche grossi e periferici, dove i gruppi di tutti i tipi potevano suonare. Nell'epoca dei Nirvana, Cranberries, Oasis e simili, noi tenemmo un paio di concerti a Prato con circa 800-1000 persone, di cui numerose presenti per caso… dal giorno dopo molte andarono al negozio di dischi della città a chiedere il nostro disco. Il proprietario, con nostra grande sorpresa, ci fece vedere su una lavagnetta la classifica delle vendite del suo negozio: per un paio di settimane rimanemmo in cima al primo posto, e gli artisti citati sopra nelle posizioni successive! Oggi, oltre a mancare gli spazi e la volontà da parte dei gestori, c'è anche una terribile omologazione della musica in generale; ciò che va di moda oggi è strettamente legato a loop (beats) di campioni già esistenti e che vengono solo rielaborati all'occorrenza.

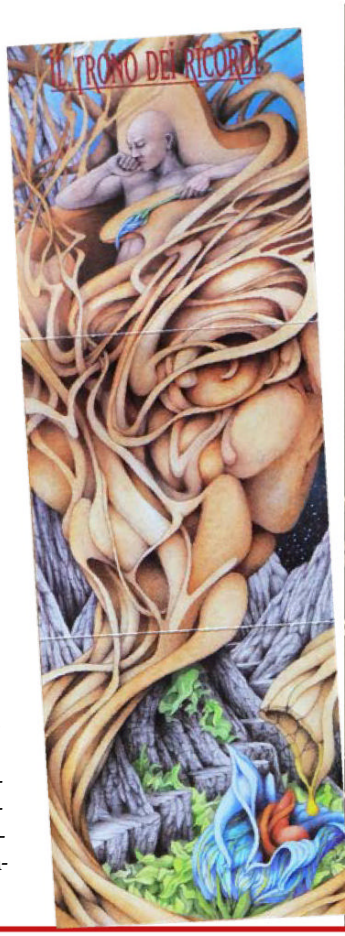


Primo concerto del Trono dei Ricordi (26 giugno 1992, Ambra, Arezzo).

Che aria si respirava negli anni Novanta?

Nonostante fossimo "passati" come genere, c'erano tantissimi appassionati che seguivano delle nicchie di mercato oscure. Quella passione teneva viva una scena apparentemente dimenticata. È vero che oggi esistono tante realtà, anche sui social, quindi non posso giudicare lo stato delle cose o delle nuove uscite. Se posso dare una tirata d'orecchie a tutto il mondo dei fan del prog, vedo che esiste un settarismo pronunciato, un'intolleranza ad aprirsi verso altri mondi, attacchi reciproci su pareri diversi. Forse anche allora era un po' così, forse ora è tutto più amplificato. Ricordo che i grandi artisti del *progressive* hanno lavorato in ogni ambito musicale; forse evitare di chiudersi a riccio, disprezzando tutto ciò che non riguardi un solo genere, potrebbe aiutare una riapertura mentale anche dal mondo esterno al *progressive*. Ricordiamoci che **Tony Levin** ha suonato nei King Crimson ma anche con Baglioni. E tanti altri esempi ci sono, che non si possono ridurre solamente al guadagno dei soldi, ma alla disponibilità artistica di percorrere più strade. Bisogna essere più disponibili ad altre realtà, se si vuole che la propria venga accolta.

Erik Landley



Cosa è successo dopo la pubblicazione dell'album? Quando e perché il gruppo si è sciolto? Qual è stato il vostro ultimo concerto? Avete mai pensato di riformarvi o qualcuno ve l'ha proposto?

L'ultimo concerto lo abbiamo tenuto nel luglio 1996 a Firenze. Sul futuro avevamo visioni diverse in quel momento. Io volevo compiere un passo più deciso verso un approccio professionistico, per non ritrovarci in sa-

la prove i soliti due giorni alla settimana, come fosse un hobby. Oltretutto per me era un peso enorme smontare quattro-sei tastiere da casa e portarle per quattro piani, anche se in ascensore. Insomma avevo in mente un'altra progettualità più vicina a un contesto professionale. Ed ero stanco di continuare a suonare nelle solite situazioni improvvisate, con fonici trovati sul momento, locali con amplificazione scarsa e con poca disponibilità. Migliorare l'aspetto musicale, cercando di curare di più le esecuzioni, fu un altro motivo di disaccordo per me insormontabile. Mi assumo tutta la responsabilità dello scioglimento del gruppo. Non abbiamo avuto proposte di riformarci. Comunque non sono più interessato a suonare dal vivo.

Oltre ai brani incisi hai composto altra musica rimasta nei cassetti?
Ho tanto materiale che andrebbe solo riorganizzato, però ribadisco che la musica non può essere gratis e per fare un buon lavoro ci vorrebbe una produzione intenzionata a finanziare un progetto.

Cosa fanno oggi i componenti del gruppo? Hai progetti musicali in mente?
Alberto dai primi anni Ottanta compone jingle pubblicitari per spot nazionali. Io e gli altri facciamo lavori "normali", pero continuiamo a suonare. Alberto ed Erik hanno avuto un gruppo Genesis molto apprezzato (Nursery Crime) e Paolo oggi suona con i Whisky Trail, la band italiana più importante e storica che si occupa di musica tradizionale irlandese. Io ho continuato per anni a comporre musiche per teatro, spot pubblicitari, documentari ecc. Ho lavorato per diversi anni con Beppe Dati, noto autore di testi (Guccini, Mia Martini, Masini, Raf, Pausini) realizzando alcuni arrangiamenti e composizioni, come il singolo *L'amore fa miracoli* di Cristian Imparato. Nel 2012 ho composto l'introduzione musicale per i campionati europei di calcio di Polonia e Ucraina. Per quanto riguarda i dischi di musica barocca, già alla fine degli anni Novanta avevo intrapreso l'approfondimento della musica antica, diventata poi la mia prima fonte di ascolto. Mi è capitata la fortuna di incontrare due eccezionali direttori di orchestra, Roberto Zarpellon e soprattutto Federico Maria Sardelli (Modo Antiquo), uno dei migliori in assoluto nel campo barocco, nonché custode ufficiale dell'intero catalogo di Vivaldi. Ho avuto l'onore di registrare, ma soprattutto editare insieme a loro, degli splendidi lavori, partecipando attivamente alle scelte delle take di esecuzione dei capolavori musicali antichi. Attualmente mi sono distaccato dal mondo musicale e ritirato in campagna a occuparmi di ciò che veramente mi ha cambiato la vita: il mio incontro con i piccioni. Sì, proprio loro, gli animali più bistrattati di sempre. Dopo dieci anni di immersione totale, compreso uno come volontario nel santuario spagnolo di accoglienza per colombi (Lapalomatriste), il più grande d'Europa, ho scritto il libro *Il piccione di non ritorno*, grazie anche all'incontro con uno dei neuroscienziati più importanti d'Italia e non solo, Franco Fabbro. Lui mi ha spinto a realizzarlo, ha scritto la prefazione e un capitolo scientifico. Attualmente gestisco un gruppo Facebook che conta più di 4000 iscritti. Molte delle sere della mia vita le passo a dare consigli telefonici a persone che hanno trovato dei piccioni. Ho scoperto che sono degli animali eccezionali e affettuosi. Oggi vivo con loro e se ci sarà un futuro musicale, a nome Trono dei Ricordi o mio… sarà un concept album che riguarderà la loro storia!

La formazione che ha inciso l'album. Fabrizio Morganti è il penultimo da sinistra.

CHRIS-WALKDEN

Seguendo la stella polare

Tredicesimo album dei **Tangent**, progetto di **Andy Tillison**, questa volta costretto a fare tutto da solo. TO FOLLOW POLARIS è il nuovo capitolo nella storia del gruppo nato per scherzo e diventato un lavoro a tempo pieno!

Testo: **Antonio De Sarno**

In questo nuovo album Andy Tillison ha suonato tutti gli strumenti, qui alle prese con il basso.

Ogni disco è stato un mondo a sé stante con Andy sempre al centro di tutto, coinvolgendoci emotivamente e facendoci riflettere sul mondo che cambia. L'album è composto principalmente da quattro pezzi molto lunghi e noi iniziamo la nostra corposa chiacchierata partendo dalla suite che chiude il disco, *The Anachronism*. È il brano più impegnativo del disco e sicuramente sembra volere affrontare il tema dell'ansia di vivere in un mondo che ogni giorno ci spaventa.

Tu sei ansioso?

Bella domanda! Chiaramente sì, sono una persona molto ansiosa, adesso che ci penso. Un'osservazione abbastanza oggettiva, in effetti. Tendo a scrivere di argomenti che mi rendono ansioso, ma ti sfido a trovare qualcuno che non lo sia in questo preciso momento storico. Sono in ansia per i miei nipoti, i miei figli, per tutti i miei amici. Il testo del brano è di due anni fa ma sembra scritto adesso. Anzi, nessuno dei problemi affrontati è stato risolto. Direi che abbiamo solo aggiunto qualche altro guaio alla nostra lista (*ride*).

Mi ha colpito la frase che dichiara, tristemente "nessun sogno si avvera".

Qui si parla delle elezioni e di come ci venga sempre promesso tanto. Ovviamente finito lo spoglio la visione del futuro che ci vendono diventa solo l'ennesimo tentativo di dirottare i soldi nelle proprie tasche, naturalmente per realizzare qualcosa di molto diverso. Non mantengono le promesse in nessun caso. Penso che la sfiducia da parte dei "governati" nei confronti dei "governanti" sia al suo picco storico. Non credo sia difficile trovare degli esempi in giro. Possiamo chiamarle democrazie, autocrazie, meritocrazie, teocrazie ecc, ma è sempre la solita storia. È un sistema pensato per derubarci e non ci sono vie di uscita. Tutti diventano minacciosi, scuotano le loro lance verso il "nemico", ma sono sistemi arcaici e l'anacronismo del titolo è proprio questo sistema autoreggente che governa interi stati.

È strano come qualcuno possa lamentarsi della troppa politicizzazione dei tuoi testi, mentre io ci ho trovato solo una visione personale, una specie di reazione ai guai che ci affliggono quotidianamente. Mi chiedo che senso avrebbe scrivere dei testi "generici" in un mondo come il nostro... soprattutto se credi in quello che fai...

La politica è nella musica. Attaccano persino **Taylor Swift** se osa parlare di politica, anche trasversalmente! È una cazzata enorme! Tutti lo sappiamo. L'errore di fondo è pensare "sono musicisti e devono occuparsi solo di musica!". E se fossimo, invece, politici che si esprimono con la musica? Mica vi sto dicendo per chi votare, in fondo, e non l'ho mai fatto. Taylor Swift dice solo di votare, tanto per cominciare. Essenzialmente, scrivo canzoni di "protesta", ma non faccio folk o reggae. Neppure punk. Capita che il genere in cui mi piace esprimermi sia il rock progressivo e posso anche affermare che tengo di più alle parole che canto che al loro suono. Qualcuno partirà da una posizione diversa, così preferirà ignorare che le mie canzoni di protesta siano prog. Devo conviverci con questo atteggiamento perché a cantare di cose generiche e insignificanti mi annoierei a morte! Non avrebbe nessun senso. Perché alzarsi dal letto a quel punto?

Non riesco a immaginare una tua canzone senza un senso preciso e con un testo generico…
Ma c'è chi le scrive. Basta chiedere a ChatGPT! Riesce ad approssimare davvero bene la scrittura creativa. Alla fine non è scrittura ma solo una serie di algoritmi applicati alla scrittura.

Hai mai usato l'intelligenza artificiale?
Sì, ho cercato di, per così dire, confonderla, chiedendo di scrivere un tema sulle similitudini tra gli abitanti di un paese di minatori vicino a un tipo di pesce africano che si trova solo in due laghi. Qualcuno penserà che sia una cosa bellissima, ma la risposta intelligente doveva essere: "no, non lo faccio perché è un tema inutile!". Per non dire ridicolo. Una forma reale di intelligenza non avrebbe mai realizzato un lavoro del genere!

Possiamo sperare che sia una moda passeggera…
No, questa cosa temo ci cambierà la vita in modi che non riusciamo nemmeno a immaginare oggi. Non credo sarà tutto negativo come si sente dire in giro, ma sicuramente riguarderà ogni persona. Servirebbe che fosse progettata per aiutarci e rendere le nostre vite migliori, non limitarsi a portare via tanti posti di lavoro. Senza quei lavori non possiamo nemmeno permetterci di usare ChatGPT, tantomeno sopravvivere, pagare le tasse ecc. Aumenterà la povertà se non stiamo attenti, ma è troppo presto per dirlo, anche se è facile essere pessimisti se guardiamo il mondo intorno. Magari ci distruggerà tutti. Non sarò uno di quelli che la userà per creare, però, anche se saranno tanti a farlo. Dovremo sopportare quelli che creeranno nuovi dischi dei Genesis stile 1974… e la gente ascolterà di più quelli che i gruppi nuovi. È inevitabile. Però non è reale alla fine. Io continuerò a fare le mie cose, sbagliando e andando fuori tempo!

I testi di TO FOLLOW POLARIS sono puro Andy Tillison, ma trovo aperture più solari, una maggiore morbidezza rispetto ai primi album. Ho sentito anche l'influenza di Burt Bacharach in *The Fine Line*, ad esempio…
Quella canzone cerca di prendere qualche spunto dagli **Steely Dan** o da canzoni come *Downtown* di Petula Clark. Non bisogna essere sempre duri e atonali. Nel primo album dei **King Crimson** c'è *21st Century Schizoid Man,* ma c'è anche *I Talk To The Wind*…

Copertina di TO FOLLOW POLARIS, tredicesimo album dei Tangent di Andy Tillison.

A proposito di schizofrenia: come è stato registrare tutto da solo?
Ho imparato tante cose. Intanto ero da solo, ma gli altri erano nella mia testa dall'inizio alla fine. Pensavo a come avrebbero suonato, anche perché ormai lo so. Ho interpretato ruoli diversi, diventando il bassista e il batterista, magari raccontando a tutti che un giorno hanno litigato, il che è divertente. Il bassista Andy ha pochissima esperienza per cui non riesce a suonare tutto quello che ha nella testa! I compromessi erano all'ordine del giorno, ahimè. Ho dovuto dedicare tanto tempo al basso, ma fa parte dell'esperienza di vita.

Il disco doveva inizialmente essere un tuo lavoro solista… ricordo che i brani erano già pronti l'estate scorsa…
Sì, ma sentivo troppo l'influenza degli altri nel mio modo di suonare e poi ho voluto aggiungere qualcosa di nuovo per non parlare del fatto che non avevo ancora messo mano ai mix. Non lo rifarei più. Troppo difficile. Infatti, diverse parti non sono finite nel disco perché ho dovuto abbandonarle. Comunque capii presto che non poteva uscire a nome mio, ma non poteva nemmeno essere un demo per il gruppo, troppo impegnato in questo periodo in giro per il mondo.

Questa esperienza inciderà sul prossimo lavoro dei Tangent, immagino che i demo saranno decisamente più minimali…
Sicuramente. Gli altri musicisti dovranno risolvere i problemi, anche se adesso capisco bene il lavoro che svolgono ogni volta nei brani. Alcuni problemi erano decisamente dovuti ai miei arrangiamenti che non tenevano abbastanza conto delle caratte-

ristiche di ogni strumento. Sto lavorando al quattordicesimo album e i demo per gli altri sono effettivamente più scarni.

Abbiamo parlato dei temi presenti nel disco, ma non ti ho mai chiesto se scrivi i testi prima o dopo la musica…

Scrivo mentre registro. Cambiai approccio nel 2013. Fu una decisione cosciente, presa dopo aver sentito un rapper che spiegava il suo approccio, ovvero il gesto di avvicinarsi al microfono senza aver scritto una sola parola di testo. Tutto doveva nascere dalla sua reazione alla musica. Ho pensato, perché no? Ci provo. Notai subito che la voce prendeva un'espressività diversa, non come quando leggi qualcosa di preparato, ma un'intonazione più spontanea e meno artefatta. Come nel dialogo. Sembrava tutto diverso, anche se vado per tentativi e faccio tanti errori d'intonazione, ma il risultato è completamente diverso.

Curiosamente, è la stessa procedura che segue Roine Stolt, facendosi influenzare non solo dalla musica ma anche dai rumori provenienti dalla strada o dalla televisione…

Davvero? Più o meno quello che faccio io e non credo di essere l'unico. Basta sentire una parola nuova o leggere un commento politico. Il brano *A Like In The Darkness* mi arrivò in un giorno di nebbia e riesco a percepire oggi la nebbia sia nella musica che nel testo. Prima scrivevo tutto, qualche volta ancora prima della musica. Il processo è più organico adesso. Devo arrivare al momento della registrazione con il testo già pronto, ma senza saperlo!

Ti sorprendi quando ascolti le tue parole?

A volte non sembro io oppure la frase è troppo scontata e devo trovare un'idea più originale. Ho 64 anni e la maggior parte degli artisti della mia età pensa a rallentare la carriera, magari per sfruttare il materiale vecchio, quello migliore, mentre il vantaggio del non essere famosi è che ogni disco deve essere quello che potrebbe farti conoscere. Credo nel materiale che produco e ce la metto sempre tutta.

Andy nelle vesti del tastierista.

«Credo nei Tangent, ma con i Parallel or Ninety Degrees era possibile deviare maggiormente dai canoni del prog»

CHRIS-WALKDEN

Andy impegnato alla chitarra nella sua dimensione di polistrumentista.

CHRIS-WALKDEN

Quale dei dischi a nome Tangent ti ha dato più soddisfazioni a oggi?
È difficile rispondere a questa domanda. Molti non mi piacciono, però trovo belli LE SACRE DU TRAVAIL (2013) e PROXY (2018). Credo che A PLACE IN THE QUEUE (2006) sia il migliore dei primi tre. C'è un buco, per me, tra quello e LE SACRE, però mi piace quasi tutto il materiale venuto dopo. Mi ci rivedo molto. Ovviamente mi piace il nuovo album…

Una sorpresa per il sottoscritto è il fatto che tu abbia proposto alla fine di TO FOLLOW POLARIS la nuova versione di *The Single*, brano della tua precedente band (Parallel or Ninety Degrees) contenuto nell'album *THE TIME CAPSULE* (1999). Mi ha dato un senso di continuità. In effetti Tangent in origine doveva essere il tuo progetto "solista", cosa che è effettivamente accaduta solo con questo album. Soprattutto mi verrebbe voglia di risentire tutto il materiale registrato nuovamente anche se solo per farlo conoscere a chi, all'epoca, non vi aveva scoperto per un motivo o per un altro.
Lo farò… magari una selezione del materiale migliore in un doppio album, suonato solo da me. Era una vita fa, pensa che adesso i miei figli sono grandi e hanno figli a loro volta. All'epoca erano piccolissimi! Quel gruppo ha significato molto per me e mi dispiace che non sia diventato il mio veicolo principale, ma non era destino. Eravamo i **Porcupine Tree** dell'Inghilterra settentrionale e non essere del sud è stato un grande svantaggio ai tempi. Anche oggi è così. Chi sta a Londra ha più possibilità degli altri, ma non ho intenzione di trasferirmi. Steven Wilson & Co. divennero famosi mentre noi rimanemmo sconosciuti, anche se i Tangent mi hanno fatto conquistare un po' di notorietà. Credo nei Tangent, ma con i PO90 era possibile deviare maggiormente dai canoni del prog.

Il disco contiene anche un'altra bonus track, *Tea At Bettys Simulation*…
…che in tanti indicano come il loro brano preferito del disco. Il che è de-

ludente per me, perché è davvero uno strumentale buttato lì, realizzato in pochissimo tempo. Anche l'edizione inglese di «Prog» sembra averlo apprezzato.

Per me è troppo distante dal resto del materiale e non se ne sentiva il bisogno. A proposito di opinioni, mi chiedo cosa penserebbe Andy Tillison quindicenne dei dischi dei Tangent?

Risposta facile: gli sarebbero piaciuti un "sacco"! A quello diciassettenne decisamente meno, perché era già entrato nel mondo del punk. Avrebbe apprezzato il linguaggio e i temi più che la musica. Forse uso degli accordi più complessi ma credo che sia tutto abbastanza accessibile, in fin dei conti.

Ti piacerebbe realizzare un disco più noise/industrial prima o poi?

Certo, sono un grande fan di quella roba e la ascolto tutti i giorni in realtà, ma non sono **Neal Morse** (nome a caso!) che riesce a vendere tutto quello che produce. Io devo lavorare attorno al concetto di base dei Tangent, dato che è quello per cui sono conosciuto maggiormente.

Torniamo alla realizzazione di TO FOLLOW POLARIS…

Con il senno del poi, forse, con il gruppo al completo, alcune composizioni avrebbero preso una piega alla **UK**, ma essendo solo io credo di essermi più orientato verso gli **Asia**! Invece degli **Yes**, gli **It Bites**! È sicuramente il disco più commerciale che abbia realizzato con i Tangent, ma forse c'entra anche il fatto che abbia scoperto relativamente da poco gli Steely Dan. Ho capito che avevo molto da imparare da loro, da come realizzavano i dischi. È stata un'influenza su tutto il lavoro successivo per me, un po' come quando tentai di inserire cose rave elettroniche in *The Melting Andalusian Skies* (PROXY). Non ho mai lavorato tanto a un disco quanto a questo per via dei miei limiti con alcuni strumenti. Non valgo niente come chitarrista, di sicuro non sono ai livelli di **Roine Stolt** o **Luke Machin**, per non parlare di **Jakko Jakszyk**.

Detto questo, la nuova versione di *The Single* colma il divario tra i Tangent e i tuoi progetti precedenti, per cui è quasi un cerchio che si chiude. È anche vero che il mio album dei Tangent preferito è quello che più si avvicina ai PO90, ovvero NOT AS GOOD AS THE BOOK (2008).

Quello che mi piace di meno! Ogni disco è l'evoluzione del precedente. I Tangent non sono diventati un progetto solista, ho inciso tutto da solo per esigenze pratiche perché, puoi benissimo immaginare quanto siano impegnati gli altri, non volevo far passare un altro anno prima di vedere uscire TO FOLLOW POLARIS.

Sei riuscito a tenere un solo concerto l'estate scorsa…

Fantastico, per quanto caotico, dato che ci siamo visti solo il giorno prima del concerto. Qualcuno è arrivato persino all'ultimo minuto! Abbiamo dovuto provare come dei pazzi, anche perché i pezzi non sono proprio semplicissimi. Alla fine c'erano tanti errori ma anche tanta passione. Molto rock and roll, in realtà. Abbiamo iniziato con *A Spark In The Aether* e poi *Uphill From Here*, due pezzi tirati, poi *The Changes* e l'intero primo album (THE MUSIC THAT DIED ALONE, 2003) senza *The Canterbury Sequence*, visto che era l'anniversario di quel disco. In chiusura abbiamo suonato *No Opportunity Needed, No Experience Necessary* degli Yes (TIME AND A WORD, 1970). Quel concerto ha in parte influenzato lo spirito del nuovo disco, perché volevo conservare quell'energia con un lavoro più diretto.

E il prossimo? Hai detto che ci stai già lavorando…

Voglio l'orchestra per un concept album che parli della mia/nostra generazione. Quella che ha vissuto la prima metà della propria vita senza tanta tecnologia, che ora ricorda i treni a vapore, la tv in bianco e nero, la guerra del Vietnam… l'uomo sulla luna, la vita prima dei videoregistratori e dei videogiochi, prima di Internet e delle email. Abbiamo vissuto queste innovazioni e siamo stati i primi a usare Internet. Nel 1994 ero già in rete. Non ci manca l'esperienza e volevo realizzarci un album, magari chiamandolo WAS.

Non vedo l'ora.

Tornando al discorso dei concerti, devo ammettere che è difficile per i Tangent suonare in Europa, grazie alla Brexit è diventato uno sport per ricchi, come lo era già andare in tour negli Stati Uniti. Forse cambierà, ma sembra complicato. Per fortuna noi puntiamo al prodotto disco, raramente siamo riusciti a suonare in giro. Forse cinque o sei tour in vent'anni. Non siamo riusciti a combinare troppo da quel punto di vista. Il nostro primo tour risale a tanti anni fa, quando avevamo un'età media di 40 anni. Luke Machin (classe 1988), che è il piccolo del gruppo, ha quasi quell'età oggi. Come vola il tempo. È incredibile. Ogni tanto qualcuno si lamenta che pubblichiamo troppi dischi, uno ogni anno, ma non è così. Tredici album in ventidue anni… gli Yes erano già arrivati a UNION! Cominciarono nel 1969 e pubblicarono il quinto album nel 1972. Noi siamo più lenti di loro.

Concentrarsi sui dischi ha i suoi vantaggi, comunque…

Faccio sempre il paragone con il pittore e i suoi quadri. Quando lavori nel tuo studio decidi come riempire la tela, un pezzo alla volta. Non è una questione di capacità tecnica in quel momento, ma di scelte che un po' alla volta rivelano il lavoro finito. Realizzare un disco non è il frutto di un'esibizione dal vivo. Più riusciamo a sfruttare lo studio come strumento meglio è. Sono a mio agio con la tecnologia applicata alla musica perché con il rock è sempre stato così. Anche gli Earth Wind and Fire registravano negli studi migliori e con la tecnologia a loro disposizione. Non toglie niente ai loro dischi. Pensi che un novello **Keith Emerson** si accontenterebbe oggi di strumenti datati? Vorrebbe essere sempre aggiornato con le ultime tecnologie.

Come hanno insegnato i Beatles.

Hanno pensato bene a lasciarci dei lavori immortali che all'epoca non potevano essere eseguiti dal vivo. Non hanno pensato solo a quei pochi fortunati che sono riusciti a vederli dal vivo una sera del 4 maggio del 1969!

«Le mie sono canzoni prog di protesta»

PALE

Cinquant'anni di storia tra passato e presente. PALEPOLI, capolavoro degli **Osanna**, nel 2024 ha ripreso vita con la messa in scena il 12 aprile al teatro Trianon Viviani di Napoli. **Lino Vairetti**, anima del gruppo napoletano, ci porta all'interno di questo classico senza tempo.

POLI la rock opera degli OSANNA

Testo: **Lino Vairetti**
Foto: **Riccardo Piccirillo**

Lino Vairetti sul palco del teatro Trianon Viviani (12 aprile 2024).

Palepoli ieri, Palepoli oggi

Cinquant'anni di distanza tra due rappresentazioni di questa opera rock, che parla di Napoli, dell'Italia e del mondo; della rivoluzione culturale, sociale e politica di un'epoca, di allora e di oggi, in una chiave squisitamente musicale impregnata di *progressive* rock. Un popolo oppresso che si ribella al potere imperante e devastante; il fermento giovanile "hippie" che con i suoi inni di pace e di amore contro la guerra cerca di dare nuova luce alla società capitalistica, che occupa e governa ogni spazio fisico e mentale opprimendo le classi sociali più devastate e più deprivate.

Palepoli ieri: come nacque l'idea e come fu realizzata

Noi Osanna dopo la pubblicazione dei primi due album (L'UOMO, 1971, e MILANO CALIBRO 9, 1972) avevamo il desiderio di utilizzare a

pieno la nostra veste spettacolare, oltre che musicale (non a caso ci esibivamo già con i volti dipinti, sai colorati e costumi di scena). In quel periodo avvertimmo il bisogno e l'esigenza creativa di realizzare una nostra opera rock. Un po' influenzati involontariamente da **Renzo Arbore** (nostro mentore), che ci aveva definito "Pulcinella rock", pensammo di esplorare approfonditamente le nostre radici popolari, legandole al sound decisamente rock del gruppo. Questa ricerca sulle tradizioni partenopee, connesse al fermento socio-politico e culturale di quegli anni, con la rivoluzione giovanile in atto e con le avanguardie artistiche e tecnologiche di quel momento, fu determinante per operare una scelta simile per costruire un percorso artistico, musicale e culturale. Fu così che, dopo aver composto e registrato i tre lunghi brani di PALEPOLI (*Oro caldo, Stanza città e Animale senza respiro*), coinvolgemmo un giovane e geniale scenografo, nostro amico, affidandogli anche parte della regia teatrale: **Tony Neiwiller** (scomparso nel 1993), diventato poi un punto di riferimento del teatro d'avanguardia napoletano con il *Teatro dei Mutamenti* e con l'egida dei *Teatri Uniti*, dove militavano dei giovanissimi Tony Servillo e Mario Martone.

Gli Osanna erano composti all'epoca da me (voce), **Danilo Rustici** (chitarra), **Elio D'Anna** (flauto, sassofono), **Massimo Guarino** (batteria), **Lello Brandi** (basso). Quel fantastico tour, legato alla pubblicazione dell'album omonimo su etichetta Fonit Cetra, annoverava alcuni personaggi (attori e mimi alla loro prima esperienza artistica): **Tonino Taiuti** (oggi attore di spicco nel teatro d'avanguardia contemporaneo), **Alan Wurzburger** (cantautore), **Luciano Barbarisi**, **Franco Bernardo**, **Toto Calabrese**, **Tommaso Lanza**, **Andrea Petrone** e **Carla Colarusso**, che realizzò anche i costumi dello spettacolo. **PALEPOLI** era un esempio di teatro sperimentale (in auge in quegli anni con gruppi d'avanguardia come il **Living Theatre** di **Julian Beck**), ma influenzato dal rock progressivo e dalla commedia dell'arte "partenopea".

L'azione scenica non prevedeva recitazione o parti attoriali ma solo azioni mimiche e gestuali, costruite su dei piani paralleli e autonomi con in proscenio il continuo passaggio di un popolo mutevole (come gli oppressi, i disadattati, la corte dei miracoli, la classe operaia, i giovani rivoluzionari, gli hippie e gli emarginati sociali chiusi nel mondo della droga)… sullo sfondo dei praticabili immersi in una scenografia fatta di grandi fondali bianchi con delle sagome in legno simboleggianti il potere attraverso i secoli, dall'antico Egitto fino alla Statua della Libertà, passando per l'Impero romano fino alla Rivoluzione francese. Al centro del palco gli Osanna con costumi di scena (abbandonando i sai) erano il fulcro e il perno principale dell'opera, che aveva nella musica la sua specifica peculiarità. Il repertorio completo e studiato per poter favorire queste azioni sceniche, prevedeva anche l'esecuzione di altri brani tratti da L'UOMO e il *Castello dell'Es*, poi inserito nel quarto album degli Osanna, LANDSCAPE OF LIFE (1974).

PALEPOLI era nella sintesi e nell'essenza una forma di spettacolo totale, vero e proprio happening libero, dove (su un canovaccio ben costruito, rodato e provato) trovava molto spazio l'improvvisazione. Il racconto immaginifico, vissuto tra sogno e realtà, tra osmosi oniriche e futuriste, era una sorta di lotta silente, tra il popolo e il potere che si concludeva con un'ipotetica e utopica vittoria dei rivoluzionari. PALEPOLI era anche una forma di teatro viaggiante (come le vecchie compagnie di un tempo), dove i partecipanti (attori, mimi, tecnici e musicisti) collaboravano al montaggio e smontaggio delle scene e delle tecnologie. Si viaggiava tutti in un torpedone da cinquanta posti, dove si viveva insieme e ci si confrontava continuamente. Un tour fantastico ed emozionante (nonostante mille vicissitudini capitate lungo la strada), vissuto in un'epoca ricca di fermenti culturali e artistici oltre che rivoluzionari, che ha lasciato un segno indelebile nella vita e nel cuore di tanta gente.

Dopo circa due mesi di prove e di lavoro, svolto alla fine del 1972 al Play Studio di Napoli di Arturo Morfino, andava in scena la "prima assoluta" per la presentazione di PALEPOLI alla stampa al teatro Gonzaga di Milano (venerdì 12 gennaio 1973). Lo spettacolo fu poi portato in tour italiano dalla Trident Agency di Maurizio Salvadori, promosso in collaborazione con la Fonit Cetra. Furono programmate in quell'anno circa trenta date in due fasi: la prima parti-

Alcuni momenti della prima assoluta di PALEPOLI 2024.

va da Agrigento il 20 gennaio (con nove date in Sicilia), per salire lo stivale e arrivare, dopo città come Taranto, Bari, Lecce e Cosenza, fino a Napoli il 10 febbraio dove regalammo al pubblico napoletano due meravigliosi spettacoli sold out. Il tour ripartì da Caserta per arrivare al nord Italia, passando per le città più rappresentative come Roma, Firenze, Bologna e tante altre. Dopo il tour di PALEPOLI, vissuto così intensamente, gli Osanna si dedicarono a un altro grande progetto, ovvero il festival BE-IN, la loro Woodstock napoletana, 36 ore di musica in tre giorni con tanto rock e prog, italiano e internazionale. Vissuto quel grande sogno, nel 1974, dopo la pubblicazione dell'ultimo album, LANDSCAPE OF LIFE, il gruppo si sciolse. Da quelle ceneri uscirono due sottogruppi **Uno** (Rustici, D'Anna) e **Città Frontale** (Vairetti, Guarino).

Palepoli oggi

Oggi sono l'unico superstite di quella mitica formazione e autore dei brani di questa "pietra miliare" insieme a Danilo Rustici. Nel cinquantennale di quel magico tour e con la nuova line-up degli Osanna (**Gennaro Barba** alla batteria, **Pako Capobianco** alla chitarra elettrica, **Enzo Cascella** al basso, **Sasà Priore** al piano, organo e synth, **Irvin Vairetti** alla voce e alle tastiere, **Alfonso La Verghetta** quale sound engineer), ho voluto ricostruire quel momento storico producendo personalmente e riportando in scena l'opera rock, ovviamente in una veste più moderna e dinamica, affidando la regia e la nuova drammaturgia a **M. Deborah Farina** (già autrice e regista del docufilm *Osannaples* del 2021). Musica, filmati, nuovi personaggi, azioni sceniche, maschere, costumi e scenografia hanno rievocato quell'humus sociale, culturale, storico, artistico e concettuale. La nuova drammaturgia ha offerto una rilettura dell'opera, utilizzando una parte testuale (non presente nella versione originale) e adoperando i brani inclusi in PALEPOLI (ovvero: *Oro caldo, Stanza città* ed *Animale senza respiro)*, più *Marmi* (dall'album PALEPOLITANA del 2015), ad apertura di sipario con l'incensiere tra il pubblico (unico elemento ricorrente che citava la prima versione), e la chiusura con una nuova esecuzione più dinamica e moderna di *Fuje 'a chistu paese*, contaminato con frammenti e citazioni di *'O Napulitano* (SUDDANCE, 1978).

Di questa nuova avventura hanno fatto parte: **Renato De Rienzo** come narratore, **Luciano Barbarisi** nella parte dell'incensiere che fu già sua nel 1973, **Angelo Ciaramella** nel ruolo di Pulcinella, il trio di teatro sperimentale **BarDeFè** (Enrico De Notaris, Adolfo Ferraro e lo stesso Luciano Barbarisi nella parte dei Corvi, ovvero dei personaggi "pasoliniani" creati dalla stessa autrice), **Gino Aveta** nella parte del potere); i "tammorrari" **Romeo Barbaro** ed **Elio Eco**, i mimi **Carmen Cappa**, **Paolina De Notaris** e **Francesca Ferraro** nella doppia veste di popolani e di hippie. Su indicazioni della regista noi Osanna indossavamo i sai colorati quali "sacerdoti traghettatori", mentre gli attori avevano abiti e maschere simboliche in riferimento ai personaggi interpretati. L'allestimento scenico (abbandonando quello storico progettato da Neiwiller) è stato realizzato dalla **Scuola di Scenografia** del Prof. Tonino Di Ronza dell'**Accademia di Belle Arti** di Napoli, che con le allieve Rossella Coppola (coordinatrice), Elena Cecere, Maria Teresa Napolitano, Rosa Andreottola, Roberta Torriero, Carmela Rosamilia, Giordana Morrone, Silvia Leone e Carmela Cerasuolo, ha ricreato in tre dimensioni lo spettacolare disegno interno tratto dalla copertina originale, realizzata dal fotografo **Umberto Telesco** (autore di molte opere dell'epoca), e dal grafico **Carlo De Simone** (già docente della stessa Accademia di Belle Arti di Napoli). Lo spazio scenico prevedeva sul pavimento una scacchiera in bianco e nero in declivio su vari piani, su cui poggiavano delle colorate sagome miste tra fotografia e grafica (tratte dallo stesso album), e sullo sfondo *Il vecchio*, quadro di Pieter Bruegel, ovvero *La lotta tra Carnevale e Quaresima*. Un grande schermo di fondo ha arricchito e accompagnato la rappresentazione, proiettando video creati dalla regista. Il magico montaggio e la minuziosa ricerca di filmati storici, con innesti di parti creative e altre tratte da *Osannaples*, in cui erano presenti i tre brani di PALEPOLI, ripresi in location straordinarie come le grotte di Castelcivita, la collina di San Martino di Napoli e le spiagge di Castel Volturno. La nuova rappresentazione è stata divisa in due tempi: il primo, circa 60 minuti, dedicato a PALEPOLI, e il secondo con altri brani degli Osanna (partendo dagli inizi sino a IL DIEDRO DEL MEDITERRANEO del 2021). Lo spettacolo del teatro Trianon Viviani, sostenuto fortemente dalla sua direttrice artistica **Marisa Laurito**, è stato dedicato a tutti gli artisti scomparsi e protagonisti di quella splendida avventura negli anni Settanta come Danilo Rustici, Tony Neiwiller, Alan Wurburger, Carlo De Simone e Umberto Telesco. Il progetto prevede altri spettacoli dal prossimo autunno in poi, con due possibili versioni: la prima teatrale (con la partecipazione degli attori e dei mimi), la seconda esclusivamente musicale con l'ausilio dei filmati e la voce recitante del "narratore". In entrambi i casi sarà presente la scenografia.

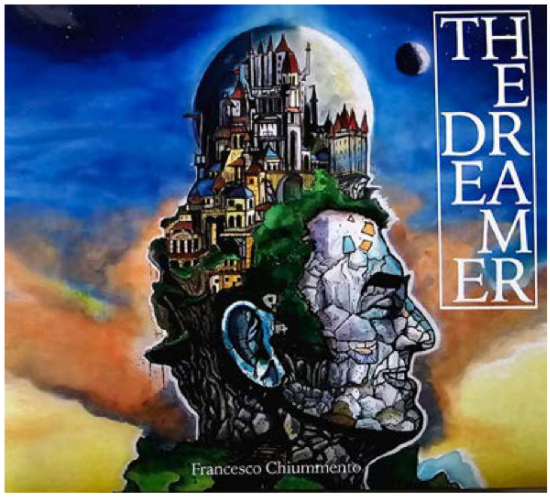
CANTANDO SOGNI E DOLORE NELLA TEMPESTA DI UN SECCHIO

Francesco Chiummento THE DREAMER

Testo: **Franco Vassia**

È la terra – quella grassa e scura – il ventre dei semi, non il cemento e neppure la sabbia. Ed è forse questo il motivo principale perché i grani, seminati da Francesco Chiummento sul selciato, hanno faticato così tanto a fiorire e a maturare. Un altro motivo è sicuramente da ricercarsi nella variegata confusione dei tanti/troppi elementi che riempiono il suo canestro: canti che partono dalle scorie del *progressive* per poi arenarsi sui litorali del rock di maniera e del cantautorato popolare… sangue pulsante nella ricerca costante di vene da irrorare e schegge di legno da conficcare nella carne viva. Francesco, nel suo immaginario campo musicale e pittorico, si muove come se stesse seguendo le tracce di Antonio Ligabue, vivendo in un suo particolare universo-mondo piastrellato di arte ancestrale, tutto quanto impastato in chiaroscuro, di profumo di campagna, di cime innevate, di vita rurale e di natura primitiva.

THE DREAMER, il sognatore, non può essere altri che lui. Uno che scrive, suona il flauto, si autoproduce gli album con una cadenza quasi maniacale ma che fatica enormemente a uscire dal raggio d'azione nel quale il quotidiano degrado culturale e musicale lo ha relegato. Un sognatore che non fa sconto alcuno, che non si svende. In mezzo a smaglianti praterie lui disegna una voce galleggiante tra urla laceranti e carta vetrata. Convulsioni figlie di una vita operaia di duro lavoro spesa nella costante ricerca di un sorso d'acqua e di una boccata di aria pulita. Piuttosto che al bel canto Francesco disegna arabeschi e così, come i poeti al tempo della beat generation ne denudavano la prosa, li scarabocchia col suo furore.



Label e fronte copertina del Cd THE DREAMER.

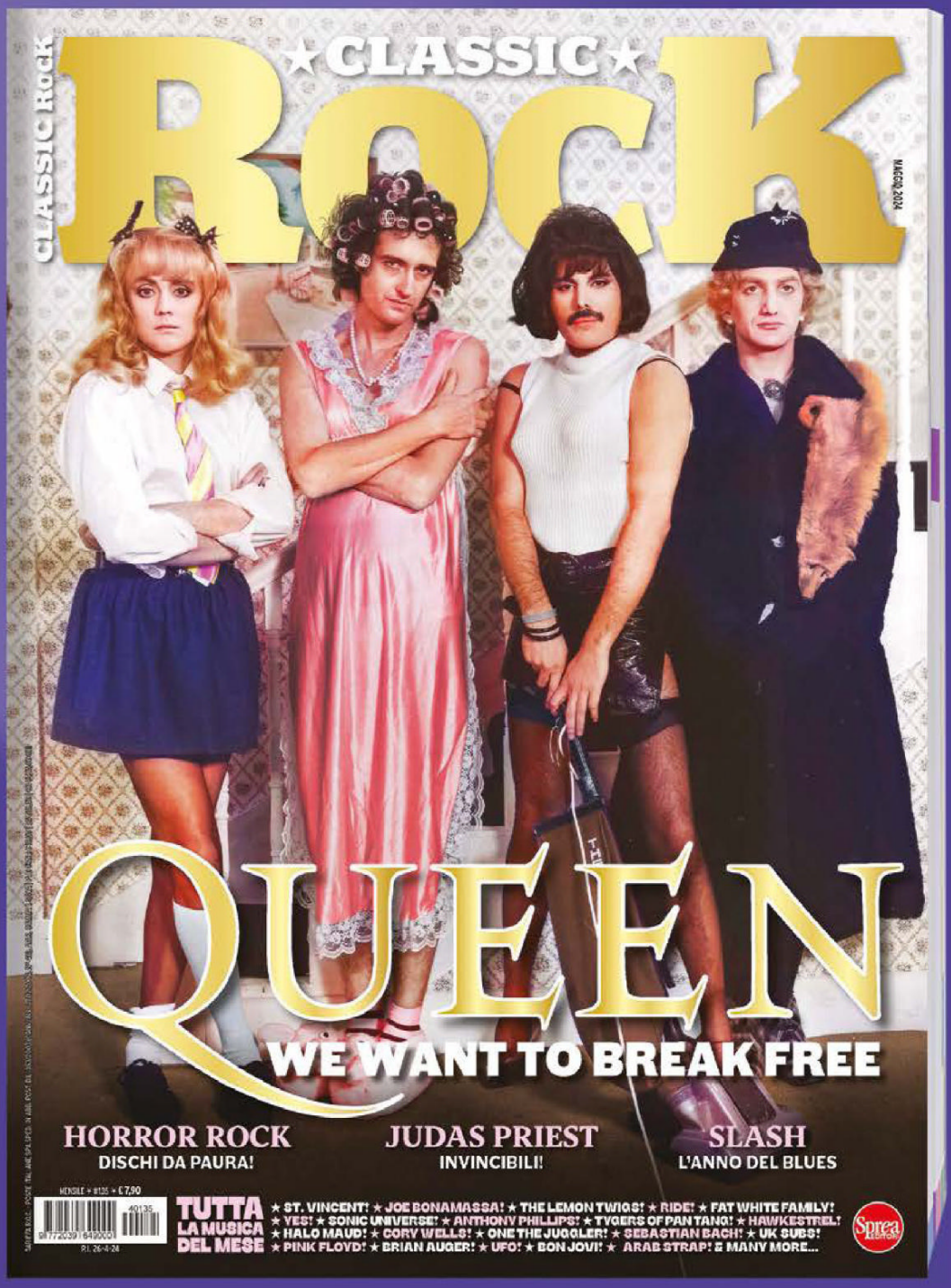
Dopo un discreto numero di album e una vittoria al Piero Ciampi di Livorno (Premio della Critica 2001), Chiummento pubblica un lavoro più maturo dei precedenti, grazie anche alla partecipazione musicale, artistica e amichevole di Alex Catania, Paolo Ricca e Riccardo Moffa. Sostenuto dal manto delle tastiere l'album, fin da subito, indossa una veste sinuosa ben presto screziata dall'urlo lacerante della voce, arma non belligerante a invocare pace, armonia: l'unico modo per liberare il dolore.

"*Forti sono gli odori che si miscelano con un crescente malumore, i pensieri ricercano una pace interiore*" (da *Andare verso*) e "*Ai giovani proporrei di provare a sognare di voler lottare per un pianeta diverso*" (da *Primavera*), sono soltanto due versi che cantano e danzano nella tempesta di un secchio, l'ascensore per un saliscendi nevrotico puntato su crinali di pietra e pareti di vetro.

THE DREAMER non è un album per tutti, nato ruffiano per piacere fin dal primo impatto. È un cuscino riempito di piume ma, di contro, è anche il lettino di uno psicoanalista. Va ascoltato col cuore e con la mente, lontano dal frastuono della vita che, anno dopo anno e mattone dopo mattone, ci siamo costruiti intorno. Perché – e questo è bene sottolinearlo – il Sognatore abita sempre dall'altra parte del muro.

IN EDICOLA

OGNI 27 DEL MESE



Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/classicrock
versione digitale disponibile ogni 24 del mese

NEL PROSSIMO NUMERO

MALOMBRA

INTERVISTA

L'UOVO DI COLOMBO

NUOVO ALBUM

PREMIATA FORNERIA MARCONI

CHOCOLATE KINGS

PROG SARÀ IN EDICOLA OGNI 20 DEI MESI DISPARI

PROG ITALIA

Bimestrale
www.stonemusic.it - prog@stonemusic.it

La Divisione Musica di Sprea edita anche:
CLASSIC ROCK - VINILE - STONE MUSIC - CIAO 2001

A cura di: Guido Bellachioma
Coordinamento: Paolo Carnelli
Supervisione: Marina Loreti
Progetto grafico: Massimiliano D'Affronto (8x8 Srl)
Impaginazione : Gianluca Soddu e Massimiliano D'Affronto
Collaboratori: Roberto Attanasio, Carmine Aymone, Alexandro Baldassarini, Lorenzo Barbagli, Luca Benporath, Carlo Camilloni, Ezio Candrini, Fabio Capuzzo, Giordano Casiraghi, Simone Cecchetti, Renzo Chiesa, Giovanni Coccia, Diego Coniglio, Fabio D'Emilio, Gianluca De Rossi, Antonio De Sarno, Francesco Desmaele, Domenico di Bona, Archivio Ferraina, Federico Floresta, Nino Gatti / The Lunatics, Francesco Gazzara, Vincenzo Giorgio, Giovanni Loria, Raimondo Luciani, Roberto Masotti, Simone Mazzilli, Marco Olivotto, Andrea Pavoni, Giuliano Piccininno, Riccardo Piccirillo, Alberto Popolla, Lorenza "Pigliamosche" Ricci, Enrico Rolandi, Franco Vassia, Vito Vita, Giampiero Wallnofer
P.R. Barbara Caserta- Tel. 333 3382334 - barbaracaserta@sprea.it

Sprea S.p.A.
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (Mi) – Italia
PI 12770820152 - Iscrizione camera Commercio 00746350149

CDA: Luca Sprea (Presidente), Alessandro Agnoli (Amministratore Delegato), Giulia Spreafico (Divisione digital), Stefano Pernarella

ADVERTISING, SPECIAL PROJECTS & EVENTS
Marketing & Business Development: Fabiano Magnani
Tel. 345 1475125 - fabianomagnani@sprea.it
Segreteria: Emanuela Mapelli - Tel. 02 92432244 - emanuelamapelli@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Luca Majocchi: Tel. 02 92432295
distribuzione@sprea.it 351 5582739

ABBONAMENTI E ARRETRATI
Abbonamenti: si sottoscrivono on-line su www.sprea.it/prog
abbonamenti@sprea.it Tel: 02 87168197 (lun-ven / 9:00 -13:00 e 14:00 - 18:00)
Il prezzo dell'abbonamento è calcolato in modo etico perché sia un servizio utile e non in concorrenza sleale con la distribuzione in edicola.
Arretrati: si acquistano on-line su www.sprea.it/arretrati
abbonamenti@sprea.it
329 3922420

FOREIGN RIGHTS
Paolo Cionti: Tel. 02 92432253 - paolocionti@sprea.it

SERVIZI CENTRALIZZATI
Art director: Silvia Taietti
Grafici: Alessandro Bisquola, Nicole Bombelli, Tamara Bombelli, Nicolò Digiuni, Marcella Gavinelli, Luca Patrian
Coordinamento: Chiara Civilla, Tiziana Rosato, Roberta Tempesta, Silvia Vitali
Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Irene Citino, Desirée Conti, Sara Palestra - amministrazione@sprea.it
Ufficio Legale: Francesca Sigismondi

Prog, testata registrata al tribunale di Milano il 27/06/2005 con il numero 522.
ISSN: 2039-649X
Autorizzazione ROC n° 6282 del 29/08/2001

Direttore Responsabile: Luca Sprea

Distributore per l'Italia:
Press-Di Distribuzione stampa e multimedia s.r.l. – 20090 Segrate

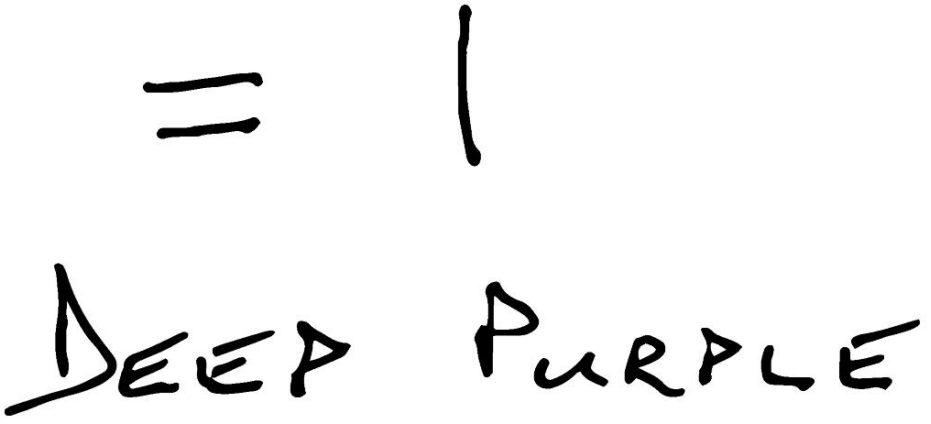
Distributore per l'Estero:
So.Di.P S.p.A. Via Bettola, 18 - 20092 Cinisello Balsamo (MI)
Tel 02 66030400 - Fax 02 66030269 - sies@sodip.it

Stampa: Arti Grafiche Boccia S.p.A.- Via Tiberio Claudio Felice, 7, 84131 Salerno

Copyright: Sprea S.p.A.
Informativa su diritti e privacy
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Prog e di tutti i diritti di pubblicazione e diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare – e se del caso regolare – le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte. Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. Nel vigore del GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. artt. 24 e 25, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). Sprea S.p.a. tratta i dati identificativi e particolari eventualmente raccolti nell'esercizio della prestazione contrattuale. La stessa La informa che i Suoi dati eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea S.p.a., verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato e nel pieno rispetto dell'art. 32 GDPR Reg. UE 679/2016 per le finalità di trattamento previste per adempiere agli obblighi precontrattuali, contrattuali e fiscali derivanti da rapporti con Lei in essere, per le finalità amministrative e di contabilità, (con base giuridica contrattuale), per le finalità derivanti da obblighi di legge ed esercizio di difesa in giudizio, nonché per le finalità di promozione e informazione commerciale la cui unica base giuridica è basata sul consenso libero e incondizionato dell'interessato, nonché per le altre finalità previste dalla privacy policy consultabile sul sito www.sprea.it, connesse all'azienda. Si informa che, tenuto conto delle finalità del trattamento come sopra illustrate, il conferimento dei dati necessari alle finalità è libero ma il loro mancato, parziale o inesatto conferimento potrà avere, come conseguenza, l'impossibilità di svolgere l'attività e gli adempimenti precontrattuali e contrattuali come previsti dal contratto di vendita e /o fornitura di prodotti e servizi. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea che sono state nominate responsabili del trattamento ai sensi dell'art- 28 GDPR Reg. UE 679/2016. Si specifica che non sono effettuati trasferimenti dei dati al di fuori dell'Unione Europea. Si specifica che Sprea S.p.a non effettua trattamento automatizzato di informazione e dati che produca effetti giuridici che Lal riguardano o che incida in modo analogo significativamente sulla Sua persona.
In ogni momento Lei potrà chiedere la l'accesso ai sui dati, la rettifica dei suoi dati, la cancellazione dei suoi dati, la limitazione al trattamento e la portabilità dei suoi dati, nonché poi esercitare la facoltà di opposizione al trattamento dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 15, 16, 17, 18, 20, 21 del GDPR Reg. UE 679/2016 e ss. Modifiche di adeguamento legislativo del D.Lgs. 196/03, così come modificato dal D.Lgs 101/2018, mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. Lei potrà altresì esercitare i propri diritti rivolgendosi al Garante della Privacy, con Sede in Piazza Venezia n. 11 – 00187 Roma, Centralino telefonico: (+39) 06.696771,Fax: (+39) 06.6967.3785. Per informazioni di carattere generale è possibile inviare una e-mail a: garante@gpdp.it @pec.it.
Sprea S.p.a. La informa che Lei ha il diritto, ai sensi dell'art. 7 GDPR Reg. UE 679/2016 di revocare il consenso al trattamento dei suoi dati in qualsiasi momento. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e 13 GDPR Reg. UE 679/2016e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicazione (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.

Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.

MC² LIVE
STARSET
PRESENTS
IMMERSION
THE FINAL CHAPTER
05.11.24
ALCATRAZ, MILANO
BIGLIETTI DISPONIBILI SU VIVATICKET.COM
E WWW.STARSETONLINE.COM
METALITALIA.COM
ASSOCONCERTI
VIVATICKET



IL NUOVO ALBUM

IN USCITA IL 19 LUGLIO

www.deeppurple.com | www.ear-music.net | www.ear-music.shop | earmusicofficial | earmusicofficial | earmusic

e·a·r MUSIC